FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN

RAVENNA

HAUPTSTADT DES SPÄTANTIKEN ABENDLANDES

BAND I

GESCHICHTE UND MONUMENTE

FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN
1969

Alle Rechte vorbehalten

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk oder einzelne Teile daraus nachzudrucken oder auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie usw.) zu vervielfältigen. Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.
© 1969 by Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden · Druck: J. J. Augustin, Glückstadt.
Printed in Germany

PATRIS MEMORIAE

1869 — 1917

INHALT

Vorwort XI

Umwelt und Geschichte 1

1. Einleitung 1
2. Geographische Bedingungen und Lage in der Antike 2
3. Geschichte 3

Die Kirche 10

1. Ursprünge 10
2. Geschichte der Diözese Ravenna 11
3. Der Kirchenbesitz 20

Die Märtyrer und die Heiligen 21

1. Der Kult der hll. Apollinaris, Vitalis, Gervasius und Protasius in Ravenna; Kult der Bischöfe in Ravenna 21
2. Die Dedikation der Kirchen und der Kult der Märtyrer 23
3. Märtyrerbildnisse und Reliquienkult 29
4. Zusammenfassung 32

Die antike Stadt 34

Die spätantike Stadt 39

Ravenna und die künstlerischen Zentren der Spätantike 48

Die Architektur 54

1. Allgemeine Stellung, Systematik der Bautechnik und Bauformen 54
2. Entwicklung der Sakralarchitektur 58

Die Bauplastik 63

Die Einrichtung der Kirchen 70

Die übrige Plastik 77

1. Die Denkmäler 77
2. Künstlerische Gliederung und Entwicklung 87

Stuckrelief 93

Das ravennatische Mosaik 96

1. Die Entwicklung des Wandmosaiks 96
2. Die Fußbodenmosaiken 101

Bildthemen und Bildprogramme 108

1. Der christliche Bildkreis 108
2. Höfische Ikonographie 120
3. Das Bischofsbild 123
4. Mythologische und profane Themen 125

Die Kathedrale 128

Das Baptisterium der Kathedrale ... 130
1. Beschreibung ... 130
2. Die Architektur ... 132
3. Bedeutung des Mosaikschmucks ... 134
4. Das Schmucksystem des Inneren ... 138
5. Kunstgeschichtliche Stellung des Schmucks ... 143
S. Giovanni Evangelista ... 152
1. Geschichtliche Vorausssetzungen der Kirchengründung ... 152
2. Die Architektur ... 154
3. Der Mosaikschmuck ... 155
S. Croce und das Mausoleum der Galla Placidia ... 158
1. Geschichte und Beschreibung ... 158
2. Die Architektur ... 160
3. Bedeutung des Hirtenmosaiks ... 161
4. Bedeutung des übrigen Mosaikschmucks ... 162
5. Ikonographische und kunsthistorische Stellung ... 164
S. Apollinare Nuovo ... 171
1. Geschichte und allgemeine Beschreibung ... 171
2. Die Architektur ... 174
3. Der Bildschmuck der Theoderichzeit ... 175
4. Christus-Mosaiken, Beschreibung ... 176
5. Christus-Mosaiken, Anordnung ... 189
6. Christus-Mosaiken, ikonographische Fragen ... 191
7. Christus-Mosaiken, kunstgeschichtliche Fragen ... 194
8. Werkstätten und Künstler ... 197
9. Die Mosaiken der Agnellus-Zeit ... 199
Cappella Arcivescovile ... 201
1. Geschichte und Beschreibung ... 201
2. Die Architektur ... 202
3. Der Mosaik-Zyklus ... 202
Spirito Santo ... 207
Baptisterium der Arianer ... 209
Mausoleum des Theoderich ... 213
1. Geschichte und Beschreibung ... 213
2. Kunstgeschichtliche Stellung ... 214
S. Michele in Africisco ... 220
1. Geschichte, Beschreibung, architektonische Stellung ... 220
2. Die Mosaiken ... 221
S. Vitale ... 226
1. Geschichtliche Grundlagen ... 226
2. Beschreibung ... 227
3. Die Architektur ... 231

4. Bedeutung der Mosaiken 234
5. Ikonographie der Mosaiken 243
6. Kunstgeschichtliche Stellung der Mosaiken 249
S. Apollinare in Classe 257
1. Geschichte und Beschreibung 257
2. Die Architektur 260
3. Bedeutung der Mosaiken 261
4. Ikonographie und kunstgeschichtliche Stellung 270
5. Die späteren Mosaiken 276
Verzeichnis und Nachweise der Abbildungen 279
Beschreibung der Tafeln 287

VORWORT

Unser Bild des spätantiken Ravenna beruht auf einer nach Alter und Umfang außergewöhnlichen, historischen wie monumentalen Überlieferung; darin wird es im Westen nur von Rom übertroffen.

Den literarischen zeitgenössischen Quellen schließen sich die inschriftlichen Zeugnisse und zahlreiche Papyri an, die in für das Abendland einziger Weise in das bürgerliche Leben und in die zivile Rechtspflege der Metropole Einsicht geben, und über allem ist es die in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts verfaßte Chronik der ravennatischen Bischöfe des Andreas Agnellus, die einen unvergleichlichen Schatz zum großen Teil exakter Nachrichten, Kopien von Inschriften, Auszügen aus zeitgenössischen Chroniken, Briefen und anderen öffentlichen und privaten Dokumenten überliefert hat. Wo gibt es sodann, außer in Rom, so reiche Zeugnisse der architektonischen, plastischen und musivischen Künste aus einer Vergangenheit, deren hohe Blüte sich in einer Zeit, als die Stadt Sitz von Kaisern und Königen, Hauptstadt des Okzidents, darauf Vorposten der byzantinischen Herrschaft im Westen war, auf wenige Jahrhunderte zusammendrängte?

Mit Rom hat Ravenna gemeinsam, daß Institutionen und Monumente, die vor mehr als eineinhalb Jahrtausenden entstanden, bis zum heutigen Tage lebendig geblieben sind: es residiert der ravennatische Erzbischof noch dort, wo schon, ehe die Stadt kaiserliche Residenz wurde, der Mittelpunkt des christlichen Lebens der Stadt, das Episcopium, der Bischofspalast entstand, dessen Oratorium noch zum heutigen Arcivescovato gehört.

Stets war die Größe der Vergangenheit im Bewußtsein der späteren Bewohner gegenwärtig; wohl wurde sie frühzeitig in Legenden verherrlicht und idealisiert, aber bereits vor dem Anbruch der Neuzeit ein echtes historisches Interesse angeregt und damit eine um die Stadt und ihre Monumente besorgte Historiographie. Schon seit dem sechzehnten Jahrhundert unternahmen Ravennaten, voran Girolamo Rossi, historische und antiquarische Studien; sie erreichten sodann mit Antonio Zirardini und Marco Fantuzzi im achtzehnten Jahrhundert, beziehungsweise an dessen Ende, den Höhepunkt.

In der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, mit gesteigerter Intensität um die Jahrhundertwende und danach durch Corrado Ricci, neben ihm durch Giuseppe Gerola, wurden Bauten und Mosaiken von den Änderungen und Zutaten vieler Jahrhunderte befreit und restauriert. Die mühsame und langwierige Instandsetzung der Mosaiken, in einem modern-technischen Sinne in Ravenna von Alessandro Azzaroni und Giuseppe Zampiga ausgebildet und seither von dem Gruppo Mosaicisti unter Giuseppe Salietti und Renato Signorini erfolgreich weitergeführt, hat immer wieder wichtige wissenschaftliche Erkenntnisse vermittelt, ist jedoch immer noch nicht ganz abgeschlossen.

Diese außergewöhnlichen Grundlagen neu kritisch zu sichten und ein Bild von der spätantiken Hauptstadt des Abendlandes zu entwerfen, erschien als Versuch verlockend. Doch eben mehr als ein Versuch kann heute ein solches Unternehmen nicht sein: fast unübersehbar ist die Literatur geworden, die bei einem solchen Vorhaben konsultiert und verarbeitet werden muß, so daß nicht nur die Gefahr besteht, daß nicht nur das Wesentliche, sondern selbst die Fakten sich in der kritischen Auseinandersetzung mit der Forschung verlieren und der Text nahezu unleserlich wird.

Es erschien daher ratsam, die Arbeit aufzuteilen einerseits in einen die Geschichte darlegenden und die Monumente beschreibenden, beziehungsweise darstellenden Text, ohne kritischen Apparat, in einen kritischen Kommentar andererseits, der jedoch nicht in der Form von Anmerkungen, sondern fortlaufend geschrieben ist. Dort wird man sodann die Quellen und Nachweise, die Auseinandersetzung mit den Quellen und der Forschung sowie Dokumente, ältere Ansichten und Zustände der Monumente, Pläne der Stadt und ihrer Bauten sowie Abbildungen des wichtigsten Vergleichsmaterials finden.

Dem Unternehmen war die Tatsache wenig günstig, daß man selten versucht hat, die Denkmäler in ihrer Gesamtheit, sowohl als historische Zeugnisse wie als Kunstwerke, zu erfassen. Fast immer blieb die Untersuchung partiell und durch eine besondere Problemstellung bestimmt. Fast unübersehbar sind die Arbeiten, in denen ravennatische Kunstwerke unter bestimmten antiquarischen, ikonographischen und künstlerischen Aspekten erwähnt und behandelt wurden. Aus diesen und vielen anderen Gründen, besonders bei der Verschiedenheit und Vielfalt der Forschungsgebiete, aus denen sich zwangsläufig das Geschichtsbild einer Stadt und ihrer Monumente zusammensetzt, war es unvermeidlich, daß hier mehr, dort weniger in die Tiefe gegangen, hier das meiste neu aufgebaut, dort aus zweiter Hand übernommen und nur neu zusammengefaßt wurde.

Nicht behandelt sind die Probleme der Sozial-, Wirtschafts- und Verwaltungsgeschichte der spätantiken Stadt, nur vereinzelt die Hinweise auf die ravennatische Münzprägung und die Liturgie der ravennatischen Kirche, deren Erforschung jüngst einen neuen Aufschwung genommen hat. Einiges in Bezug auf diese Disziplinen soll noch im Kommentar erörtert werden.

Die Studien zu diesem Buch gehen zum Teil Jahrzehnte zurück. Ein erster Versuch der Zusammenfassung in den Jahren 1941–1943 blieb der Zeitumstände wegen unveröffentlicht. Wenn die Studien nach dem Zweiten Weltkrieg im nötigen Umfang wieder aufgenommen werden konnten, so gebührt dafür besonderer Dank dem Bundesministerium des Innern und Staatssekretär a.D. E. Wende für die Gewährung eines Stipendiums im Jahre 1952, für die laufende großzügige Förderung aller Arbeiten und Reisen, der Bereitstellung der Arbeitsmittel und sonstigen Hilfen dem Deutschen Archäologischen Institut und seinen Präsidenten K. Weickert, E. Boehringer und K. Bittel. Schon 1953 gewährte die Deutsche Forschungsgemeinschaft einen Reisezuschuß zum Studium der verwandten Denkmäler an der oberen und östlichen Adria. Seit 1967 stellte sie die Mittel für einen wissenschaftlichen Mitarbeiter zur Verfügung. Sie ermöglichte schließlich durch die Gewährung des Druckzuschusses den Druck dieses Bandes. Für diese nie versagende Förderung sei auch hier aufrichtig gedankt.

Dank gilt weiterhin vor allem denen, welche die Arbeit in Ravenna förderten, den Soprintendenten C. Capezzuoli (†), A. Buonomo, G. Checchi, sowie den Direktoren des Museo nazionale G. Bovini und Giovanna Bermond Montanari, den Direktoren der Biblioteca Classense S. Muratori (†) und G. Schizzerotto, den Leitern des Gruppo Mosaicisti, G. Salietti und R. Signorini, den Forschern G. Bovini, G. Cortesi, M. Mazzotti, G. Mesini und nicht zuletzt Wanda Gaddoni für ihre unermüdliche Hilfsbereitschaft.

Dankbar verpflichtet fühle ich mich für vielerlei Hilfe und Rat H.-G. Beck; sowie H. Brandenburg, B. Brenk, J. Christern, O. Demus, E. Dinkler, Erika Dinkler-von Schubert, P. Bonifaz Fischer, G. von Francovich, P. Grossmann, R. Heidenreich, H. Hunger, H. Karpp, E. Kirsten, Th. Klauser, G. Kolbe, J. Kollwitz (†), K. Parlasca, F. Rakob, W. Schneemelcher, K. Weitzmann.

Für ihre umsichtige Hilfe bei der Redaktion des Textes danke ich Brigitte Christern-Briesenick, in deren Händen auch die Zusammenstellung der Abbildungen lag, sowie Sophie Dorothee von Bockelberg. Lob und Dank verdienen Oda Bronk für die Zeichnung der Tafel-Vorlagen mit dem Zustand

der Mosaiken, Julie Boehringer, F. Bartl und H. Koppermann für ihre ausgezeichneten Photographien.

Für das Überlassen von Photographien sei gedankt: der Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, dem Ente Provinciale per il Turismo und dem Istituto di Antichità ravennati e bizantine dell'Università degli Studi di Bologna, alle in Ravenna, dem Münzkabinett des Museo nazionale in Rom, dem Koninklijk Penning-Kabinet in Den Haag ('s-Gravenhage), der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung und dem Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin (Museumsinsel).

Wenn sodann dem Text- und Kommentarteil als dritter Band der Tafelband (erschienen unter dem Titel: Bauten und Mosaiken von Ravenna [Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Bruno Grimm. 1958]) in neuer Ausgabe zugefügt werden kann, so danken wir es Herrn Werner Abegg, dessen Förderung allein die Herausgabe dieses Bandes ermöglichte.

Für das Zustandekommen des Werkes haben sich die Verleger, der leider verstorbene Herr F. Steiner und Dr. C. Steiner, und der Leiter der Herstellungsabteilung, K. Jost, mit allen Kräften eingesetzt, wofür ihnen gebührend gedankt sei.

Allen sonstigen Persönlichkeiten, Institutionen und Stellen, die Forschung und Veröffentlichung mit Hilfe und Rat gefördert haben, sei hier schon geziemend gedankt; im Kommentar-Band wird es ausführlicher gewürdigt werden.

Den Schluß des Kommentars wird ein Katalog derjenigen Kirchen bilden, die bis zum Ende der byzantinischen Herrschaft in Ravenna entstanden, deren Namen jedoch entweder nur in Dokumenten oder deren Reste in späteren Kirchenbauten nachgewiesen werden können, sowie ein ausführliches Register, auf das hier schon verwiesen wird, da wir deswegen auf Verweise innerhalb des folgenden Textes verzichtet haben.

UMWELT UND GESCHICHTE

EINLEITUNG

An der Neige des vierten nachchristlichen Jahrhunderts war Rom nicht mehr die Herrin des Reiches, das seinen Namen trug; wohl erwies man noch der Tradition, dem Namen des alten caput mundi Ehrfurcht, doch andere Städte waren Sitz der Kaiser und der höchsten Reichsgewalten.

Auf eine lange Entwicklung und Blüte folgte ein rascher Abstieg. Seit dem dritten Jahrhundert verging die alte stadtrömische Herrenschicht und neue Schichten, neue Menschen kamen zur Macht. Fremde, Provinziale, besonders Orientalen, beherrschten allmählich gänzlich das Reich, meist über den Dienst im Heere bis zur höchsten Macht aufsteigend.

Seit dem Ende des dritten Jahrhunderts begann sich das Schwergewicht nach Osten zu verschieben. Diocletian, der Reorganisator des Reiches nach einem Jahrhundert innerer Kämpfe und unsteter Regierung, machte Nikomedia am Hellespont zu seiner Residenz, und bald nach ihm wählte Konstantin, als Alleinherrscher auf dem Gipfel der Macht, das am Bosporus gelegene Byzantion zur Reichshauptstadt und gab ihm seinen Namen als Konstantinupolis. Hier entstand zwischen den Meeren, an der Grenze von barbarischer und griechischer Welt, das für lange Zukunft beherrschende und entscheidende Reichszentrum.

Die Größe des Reiches und die so verschiedenen ethnischen und kulturellen Verhältnisse der in ihm vereinigten Regionen, nicht zuletzt die wachsende Bedrohung der Grenzen durch den Ansturm barbarischer Völker in Europa und Afrika, des persischen Erbfeindes in Asien, hatten bewirkt, daß die Gewalten in den verschiedenen Gebieten, sich hin und wieder verselbständigend, unabhängig von einer zentralen Macht handelten. So geboten Diocletians Mitherrscher selbständig in den ihrer Macht unterstehenden Reichsteilen; und Konstantin gelang es erst nach langen, über zwei Jahrzehnte sich hinziehenden Kämpfen die rivalisierenden Mitherrscher auszuschalten. Nach Konstantins Alleinherrschaft, unter dem Regiment seiner Söhne, scheiden sich noch stärker als vor der Zeit des Vaters zwei Herrschaftsbereiche, ein östlicher und ein westlicher.

Nochmals war Theodosius der Große kurze Zeit Alleinherrscher. Doch nach seinem Tod im Jahre 395 wurde das Imperium offiziell in zwei klar abgegrenzte Machtbereiche, das Ostreich und das Westreich, unter des Kaisers Söhne Arcadius und Honorius aufgeteilt.

Theodosius hatte, wie schon einige seiner Vorgänger, im Westreich Mailand als Residenz, und auch Honorius begann hier seine Regierung. Jedoch schon nach wenigen Jahren siedelten Kaiser, Hof und die Spitzen des Reiches auf Betreiben des allmächtigen germanischen Oberbefehlshabers Stilicho nach Ravenna über (402–404).

Die Wahl Ravennas als neue kaiserliche Residenz des Westreiches erfolgte unter dem Zwang plötzlicher Ereignisse. Sie beleuchtet grell die Lage, in welche das Weströmische Reich geraten war. Die Völkerwanderung war über Italien hereingebrochen: man floh in das sichere Ravenna, vor den Westgoten unter Alarich, die soeben die kaiserliche Residenz Mailand belagernd bedroht hatten.

Ravenna war durch seine Lage zugleich Festung und geschütztester Hafen: in den Lagunen südlich der Pomündung war man nicht nur sicher vor Zugriffen vom Festlande aus, sondern konnte schnell über das Meer die Hilfe des kaiserlichen Bruders aus der Hauptstadt des Ostens erlangen oder in äußerster Not auf der Flotte sich retten.

GEOGRAPHISCHE BEDINGUNGEN UND LAGE IN DER ANTIKE

Die heutige Gestalt der Küstenlandschaft der Romagna, von der Mündung des Po südwärts bis in die Gegend nördlich von Rimini, deren städtisches Zentrum jetzt noch Ravenna ist, läßt nicht mehr die völlig verschiedenen Verhältnisse in der Antike vermuten, das heißt in erdgeschichtlich jüngster Zeit. Wo sich weithin festes Land breitet, dehnten sich einst Wasserflächen oder Sümpfe, dazwischen Inseln oder Landzungen, darauf Dünen vor dem offenen Meer; eine typische Lagunen-Landschaft. Im hohen Altertum war Ravenna ganz vom Wasser umgeben; allein im Süden scheint auch damals eine Landverbindung zur Stadt bestanden zu haben.

Im Süden der Pomündung verliefen, zur Küste ungefähr parallel, mehrschichtige Dünenzüge, wohl durch Wasserläufe durchbrochen, welche einerseits die Lagune mit dem Meer verbanden, andererseits inselartige Gebilde formten, ähnlich wie es an anderen Lido-Lagunen-Systemen zu beobachten ist. Diese geographische Formation veränderte sich gänzlich durch zwei Umstände: die Flüsse schwemmten ohne Unterlaß Material an, so daß die Lagune langsam seichter wurde, dann versumpfte und schließlich austrocknete; außerdem bildeten sich, ausgehend vom Podelta, das sich auch heute noch immer weiter in das Adriatische Meer vorschiebt, neue Dünenzüge vor den bereits vorhandenen älteren, so daß das Meer langsam zurückwich. Nicht zuletzt veränderte die Küste der fast überall an der oberen Adria zu beobachtende Brandisismus, das heißt das Absinken des Landes und folglich das Ansteigen des Grundwasserspiegels, ein Phänomen, das die Aufdeckung älterer Siedlungsschichten außerordentlich erschwert hat.

In der ravennatischen Lagune, die sehr ähnlich jener im Norden der Po-Mündung gewesen sein muß (bis nämlich die Venezianer die einst in die venezianische Lagune mündenden Flüsse umleiteten und damit ihre Versumpfung verhinderten), mündeten außer den heute noch vorhandenen Flüssen wie der Lamone, Ronco und Montone, welche letztere seit dem achtzehnten Jahrhundert als Fiumi Uniti in ihrem Unterlauf künstlich zusammenfließen, und Savio, ein südlicher Arm des Po, Padusa genannt. Augustus machte wahrscheinlich diesen durch das flache Wasser der Lagune verlaufenden Po-Arm durch Kanalisierung schiffbar; deshalb erhielt er den Namen Fossa Augusta: dieser Wasserlauf führte nicht nur unmittelbar an die Stadt heran, sondern durchfloß sie, sich in ihr verzweigend, führte schließlich zum Meereshafen, war also deshalb eine der Grundlagen der Bedeutung des Hafens als Umschlagsplatz für die Ausfuhr der Güter des Binnenlandes, vor allem von Holz und damit lebenswichtig für das Blühen der ravennatischen Siedlung überhaupt.

Die Anlage eines bedeutenden Hafens an dieser Stelle war durch die natürlichen Bedingungen mehr als begünstigt: zwischen Inseln und Landzungen mag das eigentliche Hafenbecken, als natürlicher Hafen eingetieft gewesen sein; aber eine wirkliche Vorstellung davon wird nicht eher möglich sein, als bis man die genaue Lage dieses oder vielleicht sogar mehrerer Häfen einmal wird entdeckt haben.

Während Ravenna zur Zeit der späten römischen Republik nahe dem offenen Meere lag, war es bereits im sechsten Jahrhundert ungefähr 6 km davon entfernt, und nur seichtes, nicht schiffbares Wasser reichte näher heran, so daß der Hafen in unmittelbarer Nähe der Stadt außer Gebrauch war,

da er versumpfte: Jordanes (Get. 21) berichtet, daß dort an der Stelle von Schiffsmasten Obstbäume in den Himmel ragten. Vielleicht wird sich also erst in der Spätantike aller Schiffsverkehr im Hafen der südlich gelegenen Civitas Classis konzentriert haben.

Diese außerordentlichen geographischen Gegebenheiten schufen in der Stadt zugleich besondere, nicht in allem angenehme Verhältnisse. Der hohe Grundwasserspiegel und der angeschwemmte Boden der Inseln erforderten wie später in Venedig die Errichtung der Bauten auf Pfahlrosten. Zur Zeit des Augustus schildert der Geograph Strabon das Klima der Stadt als so gesund, daß man hierhin die Fechterschulen gelegt habe. Die gute Luft halte sich dadurch, daß die Flüsse der Stadt ständig frisches Wasser zuführten und Ebbe und Flut die Kanäle von Unrat säuberten. Doch erzählt bald darauf der Dichter Martial, daß ein Schankwirt versucht habe, ihm an Stelle mit Wasser vermischten Weines reinen in betrügerischer Weise vorzusetzen, womit in ironischer Form eindringlich der Mangel an Trinkwasser, das also kostbarer als Wein gewesen sei, geschildert wird; andererseits spöttelt er über das Quaken der Frösche. Etwas nach der Mitte des fünften Jahrhunderts gibt sodann der Dichter Apollinaris Sidonius das Bild einer unaufhaltsam fortschreitenden Versumpfung: " ... in Ravenna werden deine Ohren durch die Mücken des Po durchbohrt und eine schwatzhafte Menge städtischer Frösche umhüpft dich. In diesem Sumpf kehrt sich das Gesetz der Dinge um, die Mauern fallen, das Wasser steht, die Türme schwimmen und die Schiffe sitzen fest, die Lebendigen dürsten und die Toten schwimmen in ihren Gräbern ... " und in einem anderen Brief: " ... etwas später erreichten wir Ravenna ... hier verläuft die via Caesaris zwischen der alten Stadt und dem neuen Hafen; man kann schwer sagen, ob diese Straße sie verbindet oder trennt. Ein Arm des Po fließt durch diese doppelte Stadt, ein anderer fließt daran vorbei; denn der Fluß ist von seinem Hauptbett abgeleitet durch die städtischen Molen, entlang deren Lauf sich mehrere Kanäle abzweigen, die mehr und mehr vom Strom abziehen; die Folge dieser Verzweigung ist, daß die Wasser, welche die Mauern umschließen, Schutz gewähren, während jene, die in die Stadt fließen, den Verkehr bringen. Die ganze Situation ist sehr günstig für den Handel, und besonders der Proviant wird so herbeigeschafft. Doch hat das Nachteile: einerseits flutet das salzige Meerwasser bis zu den Toren, andererseits wird der jauchige Schlamm der Kanäle durch den Verkehr aufgewühlt, die Stangen der Kahnschiffer bohren sich in den Schlick des Bodens und sie tragen dazu bei, die langsame bestenfalls träge Strömung zu verunreinigen; inmitten des Wassers wurden wir durstig, nirgends gab es reines Wasser aus einem Aquaedukt, noch gab es eine geläuterte Zisterne, eine sprudelnde Quelle oder einen schlammfreien Brunnen".

Die stagnierenden Wasser, die sich nicht mehr reinigten, zeigen nur zu deutlich im Gegensatz zu den Nachrichten Strabos, den Fortschritt der Versumpfung an. Doch diese Nachteile trugen wiederum dazu bei, die Stadt vom Festlande aus nahezu unzugänglich und damit uneinnehmbar zu machen und auf diese Weise die erhöhte Bedeutung Ravennas in der Spätantike zu begründen.

GESCHICHTE

Gründung und Anfänge Ravennas verlieren sich im Dunkel der Vorgeschichte. Sagenhaft erscheinen die Berichte von verschiedenen Gründern: einerseits werden die Pelasger genannt, sodann gewisse Ainetoi (Veneti ?) oder Griechen aus Thessalien, die jedoch, von den Etruskern bedroht, die Stadt den von ihnen zu Hilfe gerufenen Umbrern überlassen hätten und selbst in ihre ferne Heimat zurückgekehrt seien. Von einer Etruskerherrschaft über Ravenna wissen die Quellen nichts, wenn das auch,

zumindest für eine vorübergehende Zeit, durchaus im Bereiche der Möglichkeiten läge. Frühe etruskische Funde im Boden der Stadt lassen auf Verbindungen mit der etruskischen Kultur schließen, doch braucht deswegen die Stadt nicht etruskisch gewesen zu sein: und in der Tat werden die Etrusker Ravenna nicht besiedelt haben, denn noch um Christi Geburt besaßen es die Umbrer. Dieses umbrische Ravenna ist in der Zeit Ciceros mit Rom verbündet (populus foederatus), nicht römische Kolonie.

In Ravenna wartete Caesar im Jahre 49 v. Chr. die Antwort des römischen Senates ab mit seinem sich rüstenden Heer, bevor er den Rubicon überschritt.

Erst unter Augustus erhielt die Stadt eine über eine kleine Provinzstadt hinausführende Bedeutung: der Kaiser wählte Ravenna neben Misenum im Golfe von Neapel zum Stützpunkt der Reichsflotte, und zwar für denjenigen Teil, der die Adria und das östliche Mittelmeer zum Operationsgebiet hatte. Wahrscheinlich erhielt damals auch erst die umbrische, foederierte Stadt (oppidum) das Recht und die Verfassung eines römischen Municipiums.

Bald trat neben die alte umbrische Bevölkerung und die zweifellos schon in der Zeit der späteren Republik zugewanderten anderen Italiker, unter ihnen besonders die herrschenden, nämlich Römer und Latiner, ein buntes Völkergemisch, nicht nur durch den Dienst bei der Flotte sondern auch durch den lebhaften Handels- und Zivilverkehr. Die Grabinschriften geben einen Einblick in die so verschiedene volkliche Zugehörigkeit der in Ravenna verstorbenen, sicher auch wohnhaft gewesenen Angehörigen der Flotte: es befanden sich darunter Illyrier aus dem nahen Dalmatien, Griechen und Kleinasiaten, Syrer und andere Orientalen, darunter selbst Ägypter.

Ravenna wurde damit zu einem Zentrum, das aber bis zum Beginn des fünften Jahrhunderts einen provinziellen Charakter hatte. Alles wird sich jedoch sehr schnell und von Grund auf geändert haben, als Ravenna zur Kaiserresidenz und Hauptstadt des Westreiches geworden war.

Mit Kaiser und Hof gelangten in die Lagunen südlich der Po-Mündung die Spitzen von Heer und Staatsverwaltung, welche innerhalb der Stadt nunmehr die Präminenz der Flotte zurücktreten ließen. Diese völlig veränderten Verhältnisse prägten eine neue weltstädtische, den norditalischen Provinzstädten fremde Atmosphäre, die Sidonius Apollinaris nach der Mitte des fünften Jahrhunderts ironisch beschrieben hat: "Die Kranken laufen herum, und die Ärzte liegen zu Bett, es wachen die Diebe und die Verwaltung ist tyrannisch, der Klerus macht Bankgeschäfte und die Syrer (bekannt als die gewandtesten Geldleute) singen Psalmen, die Händler sind kriegerisch und die Mönche handeln, die Alten üben sich im Ballspiel während die Jungen das Glücksspiel betreiben, die Eunuchen sind Literaten und Krieger zugleich".

Der Handel aus dem Osten lief hier mit dem westlichen zusammen, in verstärktem Maße beherbergte die Stadt Griechen, Kleinasiaten, Syrer, Ägypter, Perser, Juden, selbst noch Heiden. Die Truppen, voran die kaiserliche Leibgarde, waren vorwiegend germanischer Herkunft, Goten, Sveven, Vandalen, Heruler und aus vielen anderen Stämmen zusammengesetzt. Dieses Gemisch von Völkerschaften spiegelt sich selbst am kaiserlichen Hof wieder: es rangen um die Macht neben dem weströmischen das germanische und das östlich-griechische Element, und wie am Schwesterhofe von Konstantinopel bekämpften sich Parteien, Hofkamarillen, bis aufs Blut, nicht zurückschreckend vor Palastrevolutionen, die selbst das Gefüge des Staates bis auf den Grund erschütterten. In den ersten Jahren der Hauptstadt Ravenna hatte das Militär gänzlich die Macht über den zaudernden Kaiser: der allmächtige Oberkommandierende, der magister militum germanischer Herkunft Stilicho, vermählt mit der Kaisertochter Maria, wurde schließlich nach unterdrückter Militärrevolte auf Betreiben der Höflinge und Eunuchen 407 zu Ravenna ermordet. Die ungezügelte Machtgier Einzelner, Aufruhr, po-

litische Leidenschaft und politischer Mord haben seitdem immer wieder über die westliche Hauptstadt ihre dunklen Schatten geworfen. Doch bewährte sich nochmals Stilichos Voraussicht in der Wahl Ravennas zur Hauptstadt im Jahre 410: erfolglos mußten die Westgoten unter Alarich die Belagerung der uneinnehmbaren Stadt aufgeben und Kaiser und Hof hatten mit Ruhe den Gefahren entgegnen können; die Hauptstadt blieb unversehrt. Umso tragischer wurde das Geschick, das bald danach über das alte caput mundi mit der Plünderung durch die Goten hereinbrach.

Es war sodann in Ravenna, daß Honorius (Abb. 5) seine Halbschwester Galla Placidia (Abb. 4), Witwe des Gotenkönigs Ataulf, im Jahre 416 dem weströmischen Befehlshaber Constantius (Abb. 1), eine der Stützen des Thrones, zum Gemahl gab und diesen bald als Mitherrscher zum Augustus erhob. Doch starb Constantius schon im Jahre 421, zwei Jahre vor Honorius, der kurz vorher die Schwester-Witwe vom ravennatischen Hof verbannt hatte; diese fand am oströmischen Hof mit ihren Kindern Zuflucht.

Eine scharfe Reaktion der weströmischen Großen gegen die theodosianische Dynastie, wohl aus Furcht einerseits vor einer oströmischen Vorherrschaft, andererseits vor der blind ihrer Herrin ergebenen germanischen Gefolgschaft der Galla Placidia, führte dazu, daß man nach des Honorius Tod den Senator Johannes zum Kaiser ausrief: der oströmische Kaiser Theodosius II. erklärte ihn sofort zum Usurpator und schickte gegen ihn ein Heer unter Ardaburius und Aspar nach dem Westen, in dessen Schutz Galla Placidia mit ihren beiden mit Constantius III. gezeugten Kindern Valentinian (III.) (Abb. 2) und Grata Justa Honoria (Abb. 6) als zukünftige Herrin und Bewahrerin der Herrschaft des theodosianischen Hauses zurückreiste, nicht ohne daß sich Theodosius, und hinter ihm wohl im eigentlichen Eudokia oder Pulcheria, durch das Verlöbnis seiner Tochter Licinia Eudoxia (Abb. 3) mit Valentinian, die beide noch Kinder waren, eines festen, beide Zweige der theodosianischen Dynastie verpflichtenden Bandes versichert hatte. Wahrscheinlich reiste die Kaiserin unter außergewöhnlichen, doch glücklich überwundenen Gefahren. Johannes wurde in Ravenna gefangen und kurz darauf zu Aquileia hingerichtet.

Erst im Jahre 427 nahm die Kaiserin dauernd ihre Residenz in der Lagunenstadt. Tief ist der Eindruck gewesen, den sie in Ravenna hinterlassen hat; wohl erst unter ihrer und ihres Sohnes Valentinian Herrschaft erhielt Ravenna sein eigentliches Gesicht als Hauptstadt, auch wenn man annehmen muß, daß so manches überlieferte Werk der Augusta durch die spätere Legende ausgeschmückt, wenn nicht gar ihre Urheberschaft erfunden wurde. Jedenfalls war es unter der Herrschaft der Galla Placidia, daß der ravennatische Hof ein kulturelles Zentrum wurde, an dem bildende Künstler, Schriftsteller und Dichter, wie etwa Merobaudes, wirkten. Nicht zuletzt war es auch die Epoche, in der die Stadt zu einem der wichtigsten kirchlichen Mittelpunkte wurde, überdies dadurch, daß der Hof die letzte Entscheidung vieler kirchenpolitischer und dogmatischer Fragen hatte.

Der heranwachsende Valentinian blieb wohl zeitlebens unter dem Einfluß der willensstarken Mutter; doch war ihm persönliche Initiative zweifellos nicht fremd wie in Bezug auf seine Hauptstadt der von ihm befohlene Palastbau, die Erweiterung des Honoriuspalastes, vermuten läßt.

Zweifellos waren für die Entwicklung der Verhältnisse die Hochzeit Valentinians III. mit Licinia Eudoxia, der Tochter Theodosius' II. und jener berühmten Athenais, die Christin geworden sich Eudokia nannte, von entscheidendem Einfluß. Als sich Valentinian zu der am 29. Oktober 437 in Konstantinopel gefeierten Hochzeit begab, dürfte bei dieser Gelegenheit auch die künftige Politik beider Reichsteile abgestimmt worden sein. Daß sodann die Tochter des regierenden oströmischen Kaisers als Kaiserin in Ravenna residierte, war sicherlich auch für die Stadt selbst eine richtung-

gebende Tatsache, vor allem in wohl dauernd lebendig gehaltenen Beziehungen auf den verschiedensten, vor allem geistigen, religiösen und künstlerischen Gebieten, mit dem Osten.

Galla Placidias Tod zu Rom (450) und die Ermordung Valentinians III. daselbst nicht lange danach (455) bilden den Abschluß dieser ersten Blütezeit Ravennas als der Hauptstadt des Abendlandes. Diese Ereignisse führen zugleich zum letzten Akt der Tragödie des weströmischen Reiches; es begann eine Zeit, die auch für die Stadt Ravenna selbst folgenschwere Ereignisse bringen sollte. Daß der Hunneneinfall um 450/1 Ravenna schwere Zeiten brachte, scheint aus den Predigten des Petrus Chrysologus hervorzugehen, wo unter anderem von Mißernte, Dürre, aber vor allem von Krankheit, also Seuchen, Hunger und Kriegsnot und außerdem von der beweinenswerten Menge der Kriegsgefangenen die Rede ist.

In Ravenna wurde im Jahre 457 die letzte machtvolle Persönlichkeit auf dem Thron, Maiorianus, zum Kaiser ausgerufen, doch nach seiner zu kurzen Regierung schritt der Zerfall des Reiches unaufhaltsam fort. Eher bedrückt und ausgesogen als beherrscht von den skurpellos ehrgeizigen Heerführern, unter schwachen Kaisern, die sich kaum mehr auf den Schein einer Legitimität stützen konnten, fiel bald das innerlich morsche Westreich, dessen Bevölkerung längst aufgehört hatte, handelnd an den entscheidenden Geschehnissen teilzunehmen, den andrängenden Germanen als Beute zu.

Zuerst wurden nicht die freien germanischen Völkerschaften oder Föderaten des Kaisers bedrohlich, die Verbündeten des Reiches, die nach Land hungernd bestrebt waren sich innerhalb der Reichsgrenzen festzusetzen, sondern es waren die vom Kaiser selbst angeworbenen germanischen Söldner und ihre Heerführer: sie beherrschten meist von Ravenna aus das Westreich. Der gewaltigste unter ihnen und der eigentliche Herr des Westreiches während der letzten Jahre Valentinians und seiner kurzlebigen Nachfolger, der Arianer Ricimer, aus fürstlichem germanischen Blute kommend, zauderte noch im Banne der Legitimität zum kaiserlichen Purpur zu greifen. Diese Bedenken hatte nur etwas später in dem gänzlich entmachteten Zustand Odovakar nicht mehr: ohne Rücksicht auf die Tradition, ohne selbst das formale Einverständnis des konstantinopler Hofes einzuholen, verjagte er das letzte Schattenbild der Caesaren im Westen und erklärte sich zu Ravenna zum König Italiens (476). Italien blieb aber Teil des römischen Imperiums und Ravenna die Hauptstadt des Westens. Was Odovakar, der schon bald in Italien Frieden und Ordnung schaffte, für Ravenna tat und wirkte, bezeugt kein Monument, berichtet keine Quelle und keine Inschrift.

Nach etwas über einem Jahrzehnt richtete ein neues germanisches Volk seinen Zug auf Italien: die Ostgoten unter ihrem König Theoderich (Abb. 12. 10) erschienen als die Verbündeten des oströmischen Kaisers Anastasios, um den Usurpator Odovakar zu vertreiben. Das Glück war bald bei Theoderich, bald bei Odovakar. Doch war dieser schließlich gezwungen, sich mit seinem Heere in die Festung Ravenna zurückzuziehen, um sich gegen die Ostgoten zu verteidigen. Jahre gingen damit hin und Theoderich mußte sich südlich vor der Stadt niederlassen. Odovakar glaubte, daß die Stadt uneinnehmbar sei; dennoch fiel sie, wahrscheinlich durch Verrat, nach mehrjähriger Belagerung. Trotz des unter Vermittlung des Bischofs Johannes geschlossenen Vertrages über eine gemeinsame Herrschaft erstach Theoderich den nichtsahnenden Odovakar im ravennatischen Palast ad Lauretum (494).

Bald erkannte Kaiser Anastasios Theoderich in allen Rechten eines Königs an; Italien gehörte weiter zum römischen Reich, der Kaiser in Konstantinopel blieb Oberherr und Ravenna gleichsam die jüngere Schwester der Reichshauptstadt am Bosporus.

Die drei Jahrzehnte der ordnenden und festen, friedlichen Herrschaft Theoderichs führten auch Ravenna zu einer neuen Blüte, zu neuem Wohlstand und einer erheblichen Ausdehnung. Der König

hielt sich viel in der ersten Stadt seines Reiches auf, wenn er sich auch zeitweise in das geliebte Verona oder nach Pavia, oder nach Rom zum Verweilen begab, dessen ehrwürdige Monumente er auf das eifrigste zu erhalten bestrebt war, sich aber dennoch nicht scheute kostbares Material aus verfallenden Bauten von Rom nach Ravenna, wohl zur Verwendung beim eigenen Palastbau, schaffen zu lassen.

Am ravennatischen Hof entschieden sich die Geschicke Italiens; alles stand zusammengefaßt unter des Königs einzigem Befehl. Theoderichs Palast war also das Zentrum des Reiches, Sitz beider Gewalten der civilen römischen und der militärischen gotischen, auf deren strikter Teilung sich die Hierarchie des gotischen Italien aufbaute. Aber auch eine geistige Mitte wurde der ravennatische Hof: weithin berühmt war des Königs Tafelrunde, an der Römer wie Goten teilnahmen und deren Glanz die Welt erfüllte.

Die Stadt wurde in dieser Zeit ein Mittelpunkt von Bildung und Wissenschaft: damals wirkte in Ravenna der griechische Arzt Anthimus, verfaßte seine Werke oder übersetzte solche anderer aus dem Griechischen ins Lateinische, oder Rusticius Helpidius Domnulus, Verfasser erbaulicher Schriften und Emendator älterer lateinischer Werke. Zum persönlichen Umkreis des Königs gehörten die beiden höchsten Repräsentanten der damaligen Kultur Italiens, Boethius, der letzte große Philosoph, und Cassiodor, der letzte Humanist des spätantiken Westens, und es ist für das Reich Theoderichs bezeichnend, daß Cassiodor als magister officiorum der Zivil-Regierung vorstand, ja daß alle Anordnungen Theoderichs auf dem zivilen Gebiete durch Cassiodor in dem zeremoniösen und komplizierten Latein der Spätzeit geprägt überliefert sind. Trotz des kühlen Verhältnisses zwischen dem Kaiser in Byzanz und dem der Form nach ihm untergebenen Gewalthaber in Italien (denn König ist Theoderich nur für die Goten, das heißt alle jene Germanen, die sich ihm untergeordnet hatten), waren die Verbindungen zwischen der östlichen und der westlichen Hauptstadt eng; und Ravenna war das Tor der byzantinischen Kultur in Italien, ja für den ganzen nördlichen Westen.

Als Theoderich der Große im Jahre 526 nach langer, anfangs glücklicher, später von der beginnenden, feindlichen Aktivität von Byzanz und der sich daraus ergebenden Intrigen umdüsterten Regierung starb, wurde er in dem von ihm selbst errichteten Mausoleum vor den Mauern der Stadt beigesetzt, als der einzige Herrscher Ravennas, von dem wir es sicher wissen, daß er bei der Hauptstadt bestattet war.

Für Theoderichs unmündigen Enkel Athalarich (Abb. 11, 7) führte seine Tochter Amalaswintha ein schwaches Regiment; das Erbe des großen Vaters zerrann unter ihren Händen. Wenig scheint diese Zeit für Ravenna bedeutet zu haben, und wohl zu Unrecht weist man Amalaswintha die Vollendung des erweiterten königlichen Palastes zu.

In dieser Periode der Intrigen und Kämpfe im gotischen Königshause, die zur Enthebung der Amalaswintha und zur Usurpation der Macht durch ihren Vetter Theodahat (Abb. 13) führten, bereitete sich eine geschichtliche Wende vor: man sah in Ostrom die Stunde gekommen, Italien wieder der kaiserlichen Gewalt zu unterwerfen und sich nicht allein mit einer Schein-Oberhoheit abzufinden; den willkommenen Anlaß einzugreifen, gab schon bald die von Theodahat befohlene Ermordung der Amalaswintha.

Mit Justinian und Theodora hatte ein kaiserliches Paar von außerordentlichen Gaben den oströmischen Thron im Jahre 527, kurz nach Theoderichs Tod also, bestiegen (Taf. IX. X. Abb. 15). Unbeugsamer Wille zur Macht, Geduld, Klugheit und Zielstrebigkeit zeichnete beide aus, und im gotischen Reiche war kein auch nur entfernt gleichrangiger Gegenspieler auf dem Platze. Mit einer großen Flotte brachte 536 der kaiserliche Feldherr Belisar seine Truppen nach Italien. Schon die

ersten Erfolge Belisars veranlaßten die Goten, anstelle Theodahats einen bewährten Kriegsmann, der weder dem Hause der Amaler angehörte noch von hoher Geburt war, nämlich Witiges, in der Nähe von Rom zum König auszurufen. Witiges begab sich sogleich, nachdem er Theodahat hatte umbringen lassen, nach Ravenna, heiratete Amalaswinthas Tochter Mateswintha und legitimierte damit nach spätantiker Sitte seine Herrschaft. Die folgenden wenigen Jahre waren die letzten, in denen Ravenna Hauptstadt nicht nur Italiens und der benachbarten Gebiete des ehemaligen weströmischen Reiches, sondern vor allem Residenz der Herrscher gewesen ist. Denn obwohl die Kämpfe mit wechselndem Glück geführt wurden, gelang es Belisar allmählich zum Schwerpunkt des gotischen Reiches, nach Oberitalien vorzudringen, Ravenna zu umfassen und den Lebensbereich der Stadt zu drosseln: es wuchsen die Schwierigkeiten der Versorgung und in der Stadt selbst gingen, vielleicht durch Verrat, die Kornspeicher in Flammen auf. So nahm Belisar schließlich im Jahre 540 Classis und besetzte bald danach Ravenna. Witiges und Mateswintha wurden als Gefangene nach Konstantinopel gebracht. Den Goten, die ja erst im Jahre 554 mit ihrem letzten König Teja untergingen, ist es nicht wieder gelungen, sich in den Besitz der Hauptstadt zu setzen. Damit war Ravennas Schicksal für zwei Jahrhunderte entschieden: es war nicht mehr die Residenz eines souveränen Herrschers, sondern nur Sitz des byzantinischen Statthalters in Italien, zuerst des kaiserlichen Praefekten, sodann des Exarchen, der weitere Befugnisse als Befehlshaber über das Militär und die Zivilverwaltung hatte. Er unterstand unmittelbar dem Kaiser in Konstantinopel und übte als dessen Stellvertreter sämtliche Hoheitsrechte in dessen Namen aus.

So wurde Ravenna zum Vorposten von Byzanz in Italien, ein Brückenkopf gleichsam, und eine provinzielle Hauptstadt. Der Hafen und die Wege über das Meer nach dem Osten erhielten eine erneute Bedeutung, ja diese Linie war der Lebensnerv, denn die Stadt rückte gleichsam vom italischen Festland ab und blieb daher, als das oströmische Bollwerk, vorerst vom Ansturm der 568 in Italien einbrechenden Langobarden nur kurz berührt. 572 war Rosamunde nach Ravenna geflohen, vom Praefectus praetorio Longinus gebührend empfangen, den langobardischen Königsschatz mit sich führend. Hier soll die Gemahlin und Mörderin des großen Langobardenkönigs Alboin von ihrem Geliebten Helmedius das Gift zu trinken genötigt worden sein, das sie selbst ihm gereicht, um nach diesem neuen Mord zur Vermählung mit dem byzantinischen Praefekten frei zu sein. Die Langobarden besetzten und brandschatzten Classis im Jahre 577; doch wurde die Hafenstadt im Jahre 586 wieder frei, durch Droktulf, ein in byzantinischen Diensten stehender germanischer Heerführer, der Ravenna als seine zweite Heimat betrachtend, sich in S. Vitale bestatten ließ.

Im Palast residierte nun der Exarch und leitete von hier aus die Geschicke wie vorher die Kaiser und dann die germanischen Könige, allerdings nur noch derjenigen Provinzen Italiens, die dem Reiche belassen waren, jene Inseln gleichsam, welche nicht den Langobarden anheim gefallen waren, im besonderen das Gebiet von Rom.

Dauernde Unruhe, Revolten und Kämpfe um die Macht im Exarchat erfüllten das folgende, das siebente Jahrhundert. Hierbei gab der exercitus Ravennas, die aus mittleren Grundbesitzern gebildete byzantinische Miliz, fast immer den Ausschlag: die immer wiederkehrenden Versuche sich unabhängig zu machen, blieben jedoch erfolglos. So war der Versuch des Exarchen Eleutherius, sich im Jahre 619 zum Kaiser aufzuwerfen, ein kurzes Zwischenspiel ohne wirkliche Folgen. Denn immer wieder hieß es, gegen die Langobarden auf der Hut zu sein, die Ravenna kontinuierlich bedrohten. Schließlich fiel trotz allem die Stadt doch den Langobarden anheim: nachdem sie bereits im Jahre 731 König Luitprand vorübergehend besetzt, aber 735 ein byzantinisches Heer mit venezianischer Hilfe entsetzt hatte, nahm König Aistulf Ravenna 751 und verjagte für immer den byzantinischen

Exarchen. Es war das Ende der Hauptstadt. Seitdem gehört Ravenna wieder ganz zu Italien; doch der Hafen verödete, und allmählich wurden die von Byzanz weiter abhängigen Inseln der Lagune nördlich der Pomündung der für weitere Zeit wirksame Brückenkopf des nördlichen Italien zum Osten.

Als sehr bald danach (755) die Franken die Langobarden in der Herrschaft über Italien ablösten, änderte das die Verhältnisse für Ravenna nicht mehr. Für Karl den Großen war Ravenna Stätte der Erinnerung an eine große Vergangenheit. Er war es, der als erster kostbares Baumaterial aus Kirchen und Palästen sowie Denkmäler zum Schmuck der Hauptstadt des karolingischen Reiches, Aachen, und seiner Paläste entführte. Ihrer Vergangenheit gehörte hinfort die Stadt an, und so zollten weiter die Kaiser und Großen des Mittelalters ihr Ehrfurcht.

DIE KIRCHE

URSPRÜNGE

Apollinaris war der erste Bischof Ravennas und der Begründer des ravennatischen Stuhles; daß Apollinaris seinen Glauben an Christus bezeugt, für ihn gelitten hatte, aber nicht dafür gestorben war: das sind allein die Tatsachen, die man über Ravennas ersten Bischof und einzigen Bekenner noch in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts wußte, wie aus einer Predigt eines der bedeutendsten seiner Nachfolger, des Petrus Chrysologus, hervorgeht. Noch im sechsten Jahrhundert wurde ihm der Titel confessor, Bekenner, und nicht Märtyrer, beigelegt (Abb. 16). Die Passio, die Lebens- und Leidensgeschichte des hl. Apollinaris, die erst um die Mitte des siebenten Jahrhunderts niedergeschrieben aber vielleicht schon etwas eher entstanden war, hat die Gestalt des ersten Bischofs und seine Mission als die erste in Ravenna mit vielen, rein legendärer Phantasie entspringenden Zügen ausgeschmückt: die Herkunft aus Antiochien, die Reise mit dem Lehrer Petrus nach Rom, die Entsendung durch den Apostelfürsten nach Ravenna, damit er dort das Christentum verbreite, die Zerstörung von Tempeln, das Niederwerfen und Zertrümmern von Götzenbildern, sein wunderbares Wirken in der Stadt, die Taufe der Heiden im Meer und im Fluß, ja selbst in einer Kirche – all das hat keinen historischen Hintergrund, sondern viele dieser Züge kehren in anderen, nach ähnlichem Schema gebildeten Heiligenlegenden wieder. Die apostolische Herkunft und Sendung dagegen sollte die politischen Ambitionen der ravennatischen Kirche des siebenten Jahrhunderts gegenüber dem Papst, dem Patriarchen des Westens, unterstützen. So sind auch die Ursprünge in apostolischer Zeit legendär: nicht kurz nach der Mitte des ersten Jahrhunderts gründete Apollinaris das ravennatische Bistum, sondern frühestens am Ende des zweiten oder zu Beginn des dritten, wenn man die ihm folgende Reihe der Bischöfe bis zum ersten Bischof, dessen Wirken im vierten Jahrhundert urkundlich verbürgt ist, als authentisch ansieht. Damit würde dennoch Ravenna zu den ältesten Bischofssitzen des Westen gehören, zwar jünger als Rom sein, doch etwa von gleichem Alter wie Lugdunum (Lyon) und Puteoli (Pozzuoli), älter als Mediolanum (Mailand) und Aquileia.

Die ersten zehn Nachfolger des Apollinaris sind in dem in den dreißiger Jahren des neunten Jahrhunderts von dem Abt Andreas Agnellus verfaßten Liber Pontificalis wohl namentlich aufgeführt – und nach der Passio hätte der hl. Apollinaris seinen unmittelbaren Nachfolger Aderitus und den vierten, Calogerus, zu Presbytern, den dritten und vierten Nachfolger aber, Eleucadius und Marcianus, sicherlich nach einem weiteren, nicht nur in Ravenna angewandten, legendären Schema, zu Diakonen geweiht – aber nichts berichtet der Chronist über die Zeit, in der sie wirkten, nichts über ihr Leben oder das Alter, das sie erreichten.

Dagegen verzeichnet Agnellus außer bei zweien das Todesdatum und den Ort des Begräbnisses, dessen Kenntnis man allerdings im neunten Jahrhundert zumeist mündlicher Überlieferung verdankte, also nicht auf Dokumenten oder einer Inschrift beruhte und daher manchem Zweifel unterliegen

kann. Inwieweit in diesen Namen und Daten überhaupt die älteste Bischofsliste Ravennas überliefert ist, entzieht sich gänzlich der Möglichkeit einer Prüfung.

So bleiben Anfänge und Frühzeit des ravennatischen Christentums bis in die Zeit des Kirchenfriedens vom Dunkel einer Vorzeit gleichsam umhüllt.

Erstes historisches Datum für den ravennatischen Stuhl ist die Teilnahme des Bischofs Severus, des zwölften in der Reihe seit Apollinaris, am Konzil zu Serdica (Sofija) im Jahre 343. Über des Severus historisches Wirken ist nichts überliefert; doch wieder hat man später die Gestalt dieses zumindest seit dem sechsten Jahrhundert verehrten, heiligen Bischofs reich durch Legenden ausgeschmückt.

Erst gegen Ende des vierten Jahrhunderts wird ein Bischof von Ravenna historisch greifbar: Ursus, der vermutlich 396 verstarb, Gründer der Kathedrale und des Baptisteriums neben dem wohl schon älteren Bischofssitz, dem Episcopium, am Rande der römischen Stadt. Nichts weist jedoch darauf, daß unter dem Episkopat des Ursus Bedeutung und Jurisdiktion des ravennatischen Bischofs über ihre Ursprünge hinausgingen.

GESCHICHTE DER DIÖZESE RAVENNA

Die spätantike Einteilung der bischöflichen Diözesen richtete sich im wesentlichen nach den staatlichen Verwaltungs-Einheiten, den Diözesen, Regionen und Provinzen. In der späteren Zeit teilte man die Dioecesis Italia in zwei Gebiete ein, die suburbicaria, unmittelbar unter Rom, und die annonaria, das nördliche Italien, mit seiner Hauptstadt Mailand. So bezeichnet sich Bischof Severus von Ravenna bei seiner Unterschrift in den Konzilsakten von Serdica beziehungsweise dem Synodalbrief an den Bischof von Rom als Severus ab Italia de Ravenna und Severus ab Italia de Ravennensi, was bedeutet, daß sein Sprengel, der ravennatische, entsprechend der Provinz Flaminia et Picenum, damals zur Italia Annonaria gehörte.

Kein Zweifel kann nun darüber bestehen, daß der Bischof von Ravenna schon vor der Mitte des fünften Jahrhunderts Rang und Jurisdiktion eines Metropoliten hatte, aber dem römischen Stuhl unterstand.

Im vierten Jahrhundert war der Metropolit der gesamten Italia Annonaria der Bischof von Mailand, und diesen Rang, gleichsam als des ersten Kirchenmanns von Italien, führte zur Zeit Theodosius' des Großen Ambrosius zu höchstem Ansehen und größter Machtfülle, als der führende Bischof des Westens, die Rolle des westlichen Patriarchen in Rom auf das stärkste beeinträchtigend. Wenn Mailand zu Beginn des fünften Jahrhunderts diese Praeponderanz einbüßte, so hatte dabei sicher nicht zuletzt die Tatsache ein Gewicht, daß der Hof Mailand 402 verließ und nach Ravenna übersiedelte. Schon 404 wurde neben Mailand Aquileia zum Metropolitan-Bistum erhoben: wie Aquileia selbst hatten dessen Suffragane einst Mailand unterstanden.

Nur etwa ein Vierteljahrhundert später geschah etwas Ähnliches mit Ravenna. Wie aus den Quellen entnommen werden muß, wurden die Diözesen von Forum Livii (Forlì), Faventia (Faenza), Bononia (Bologna), Mutina (Modena), Forum Cornelii (Imola), Vicohabentia (Voghenza), alle zur Aemilia gehörig, der Metropolitan-Gewalt von Mailand entzogen und dem Bischof von Ravenna als Suffragane unterstellt: damit war der ravennatische Bischof Metropolit der Aemilia, während seine eigene, der Flaminia angehörige Diözese unter dem römischen Metropolitan-Sprengel verblieb, also der Bischof

von Ravenna selbst Suffragan des Papstes war und vom Papst geweiht wurde, nicht von seinen Suffraganen, wie das bei den Metropoliten von Mailand und Aquileia der Fall war.

Der Bischof der neuen Hauptstadt stand neben und nicht unter den Metropoliten von Mailand und Aquileia, nicht ohne daß allerdings der römische Bischof seine Rechte über den ravennatischen Stuhl als den der westlichen Hauptstadt gewahrt hätte. Denn unzweifelhaft waren diese kirchenpolitischen Maßnahmen dazu bestimmt, dem Bischof der kaiserlichen Residenz auch äußerlich ein größeres Gewicht zu geben, was er durch sein Wirken in unmittelbarer Nähe des kaiserlichen Hofes tatsächlich besaß, da dort nämlich häufiger letzte Entscheidungen über kirchliche Fragen des Westens getroffen wurden und erwiesenermaßen mitunter der Bischof von Ravenna wenn nicht als Vermittler oder als Anwalt und Fürsprecher so doch als der Berater des Hofes gewirkt hat.

Vor allem dürfte das in den Verbindungen mit der römischen Kurie der Falle gewesen sein, die dauernde Fühlung mit dem ravennatischen Hofe haben mußte. Schon 409 hatte sich Papst Innozenz I. zu Verhandlungen nach Ravenna begeben; 418/9 entschied der Hof zwischen den Kandidaten für den römischen Stuhl, gegen Zosimus und für Bonifatius, nachdem, wie es scheint, mehrfach Mitglieder der römischen Parteien am Hofe Klage geführt und sodann beide Kandidaten für die Nachfolge Petri nach Ravenna beordert worden waren. Es war sodann 422 ein kaiserliches, in Ravenna erlassenes Reskript, das zum ersten Male die Papstwahl regelte.

Zu einem umfassenden Kontakt der ravennatischen Bischöfe mit der hohen Geistlichkeit des Westens führten zweifellos die Besuche bei Hofe; als der hl. Germanus, Bischof von Auxerre, zu Hofe nach Ravenna kam, empfing ihn Petrus Chrysologus.

Aber dahinter stand ein weiteres, Einfluß und Macht von Rom unmittelbar betreffendes: Gegengewicht zu schaffen gegenüber den beiden mächtigen, von Rom weitgehend unabhängigen Metropolitan-Sprengeln von Mailand und Aquileia, und wie aus einer Predigt des Petrus Chrysologus hervorgeht, muß es gerade der Mailänder Bischof gewesen sein, der gegen die Erhöhung des ravennatischen Stuhles opponiert hatte. Es war sodann auch immer wieder Ravenna, das bis zum siebenten Jahrhundert zur römischen Kirchenpolitik stand und damit wesentlich dazu beitrug, Roms kirchliche Suprematie in Italien zu festigen.

Die Erhebung Ravennas zum Metropolitan-Sitz muß um 430 oder kurz danach erfolgt sein, falls tatsächlich der in dem zwar im siebenten Jahrhundert gefälschten Diplom Valentinians III. genannte, von Agnellus jedoch nicht erwähnte Bischof Johannes erster Metropolit in der Aemilia gewesen ist. Bischof Petrus Chrysologus, der nach Agnellus von Papst Sixtus III., also nach 432 zum Bischof geweiht worden war und allgemein als der erste Metropolit von Ravenna gilt, hat wohl sodann als erster eine der wichtigsten Rechte des Metropoliten ausgeübt, indem er einen Bischof, und zwar den von Vicohabentia als seinen Suffragan weihte. Zweifellos war es unter dem Episkopat des Petrus Chrysologus, daß sich Ravennas kirchlicher Einfluß vergrößerte und erweiterte. Auch die überlieferten Werke des Bischofs Petrus, die Predigten, bezeugen die geistige Führung, die er ausgeübt haben muß. Wahrscheinlich sind in einer ganzen Reihe von Orationen für den Advent auch liturgische Werke des Chyrsologus erhalten geblieben, die nicht nur in dieser Zeit eine selbständige Rolle Ravennas auf diesem Gebiet neben Rom, sondern auch ein ravennatisches Fest der Inkarnation, das vor Weihnachten lag, für das fünfte Jahrhundert bezeugen, das in Rom unbekannt war und Parallelen in den ostkirchlichen, ausgesprochen orthodoxen, vorweihnachtlichen Marienfesten hat. Bei den Orationen scheint es sich um die älteste erhaltene Adventsliturgie in der lateinischen Kirche zu handeln.

Doch das hieß nicht, daß Petrus Chrysologus eine selbständige Kirchenpolitik betrieb; stets folgte er darin dem römischen Stuhle: so verwies er Eutyches, der sich im Streit um das Dogma der In-

karnation an ihn um Vermittlung beim westlichen Kaiserhof gewandt hatte, auf das, was Leo der Große, der römische Bischof, entscheide. In dieser, Rom in allen Stücken folgenden Einstellung unterschied sich die ravennatische Politik gänzlich von jener der anderen oberitalischen Metropoliten, die immer wieder versuchten, eigene Wege zu gehen.

Petrus erbaute eine große Gemeindekirche zu Classis, erstes Zeichen für die wachsende Bedeutung auch in kirchlicher Hinsicht der spätantiken, südlich gelegenen Hafenvorstadt, die vielleicht damals noch nicht sehr alt war und erst im fünften Jahrhundert den Status einer eigenen civitas, als civitas Classis, erlangt hatte, aber kirchlich weiter einen Teil des ravennatischen Bistums bildete.

Während der Episkopate der ummittelbaren Nachfolger des Chrysologus, nämlich des Neon (nachgewiesen 458) und des Exuperantius (gestorben 477) sind keine besonderen kirchenpolitischen Ereignisse überliefert. Doch erlebte Exuperantius als Bischof den Fall des orthodoxen weströmischen Kaisertums und die Usurpation der Herrschaft durch den arianischen Germanenkönig Odovakar. Der folgende Bischof, Johannes I. (II.) (Abb. 17), war es jedenfalls, der bei den Verhandlungen zur Übergabe Ravennas zwischen Odovakar und Theoderich im Jahre 493 vermittelt hatte.

Damit war im letzten Viertel des fünften Jahrhunderts etwas Schwerwiegendes für die Kirche zur Tatsache geworden: die in Ravenna residierenden Herrscher waren nicht mehr orthodox, sondern arianische Häretiker, wie die Mehrzahl der Germanen; sie standen außerhalb der Reichskirche. Es ist allerdings ein Irrtum, wenn man annimmt, erst mit Theoderich und den Ostgoten sei der Arianismus in Ravenna eingezogen: nicht nur Odovakar war ja schon Arianer, sondern vor ihm bereits der größte Teil der germanischen Truppen und daher auch mancher Heerführer germanischer Herkunft, wie etwa der mächtige magister militum der letzten Kaiserzeit, Ricimer. So hat sicherlich die westliche Hauptstadt analog den Verhältnissen in Konstantinopel, von Anfang an Anhänger der arianischen Lehre beherbergt – man denke nur an die Truppen Stilichos und die zahlreiche germanisch-westgotische Gefolgschaft Galla Placidias. Die Vermutung ist einleuchtend, daß sich die arianischen Kirchen nicht innerhalb der Stadt, sondern im nordöstlichen suburbium befanden, wo wahrscheinlich die Truppen untergebracht waren. Noch später lag dort ein verlassenes, arianisches Epsicopium, ein ehemaliger Bischofspalast. Daß die Herrschaft Theoderichs den Arianismus in Ravenna festigte, kann keinem Zweifel unterliegen. Erst damals scheint eine arianische Bischofskirche mit einem Episcopium als erste Kirche in der Stadt, etwa gleichzeitig mit der Hofkirche beim Palast, errichtet worden und der arianische Kult in die Stadt innerhalb der Mauern eingezogen zu sein. Am Ende der Gotenzeit dienten in Ravenna und seinen nördlichen und südlichen Vororten mindestens sechs Kirchen dem arianischen Kult, eine stattliche Anzahl, welche eine häufigere Förderung von höchster Stelle wahrscheinlich macht. Nur ein einziger arianischer Bischof Ravennas ist namentlich bekannt: Unimund, der 518 die Eusebiuskirche vor Porta sancti Victoris erbaut hatte.

An Bischof Johannes, um den sich wahrscheinlich eine Legende spann und die ihm den Beinamen Angeloptes eintrug, richteten sich, wie schon vorher an Exuperantius, päpstliche Mahnungen gegen Übergriffe, die sich die ravennatischen Bischöfe bei Ordinationen hoher Geistlicher erlaubt hatten. Andererseits geht klar aus dem Schreiben des Papstes Simplicius an Bischof Johannes von 482 hervor, daß zwischen 451 und 482 der ravennatische Bischof das Recht erhalten hatte, alle Bischöfe der Provinz Aemilia zu ordinieren und daß damit auch die zur Zeit des Petrus Chrysologus Mailand unterstehenden Bistümer von Placentia (Piacenza), Colonia Julia Augusta Parmensis (Parma), Brixellum (Brescello) und Regium Lepidum (Reggio Emilia) Suffragane von Ravenna geworden waren.

Der politische Einfluß Petrus' II. (494–519) (Abb. 18), Nachfolger des Johannes, der für den größeren Teil der Regierungszeit Theoderichs ravennatischer Bischof war, zeigt sich am besten an der

Stellung, die ihm innerhalb des italischen Episkopates zukam: mehrere Briefe des Papstes Gelasius sind an ihn gerichtet. Er stand nach der doppelten Papstwahl von 498 zu Symmachus, zusammen mit dem Metropoliten Laurentius von Mailand. Dieser gab Symmachus das Geld zur Reise nach Ravenna, damit er dort einen günstigen Entscheid König Theoderichs erreiche: sicher hat dabei auch Petrus beraten und vermittelt. Als sich Theoderich der Große im Jahre 501 an die Bischöfe Italiens mit einem Schreiben wandte, damit über die Besetzung des Stuhles Petri entschieden werde, richtete er es namentlich an Laurentius von Mailand, Marcellinus von Aquileia und Petrus von Ravenna. Auf der römischen Synode von 502, wo er eine entscheidende Rolle gespielt zu haben scheint, unterschrieb Petrus unmittelbar nach Laurentius von Mailand, während Marcellinus, Gegner des Papstes Symmachus, abwesend war: es zeigt sich also die führende Stellung des Ravennaten, zusammen mit dem Mailänder und Aquileienser.

Aus der Zeit Petrus' II. stammt auch das einzige Zeugnis für den jüdischen Kult in Ravenna: im Jahre 518 steckte der Pöbel, trotz der Proteste des Bischofs, die Synagogen in Brand.

Unzweifelhaft gründete sich die Präminenz der ravennatischen Bischöfe, besonders unter der Gotenherrschaft, immer stärker darauf, daß sie als die Bischöfe der Residenz, häufig zwischen dem arianischen Hof und der orthodoxen Geistlichkeit vermittelten, also am Hofe ein besonderes Vertrauen genossen zu haben scheinen: nur so ist es zu verstehen, daß Theoderich der Große jener politisch-kirchlichen Gesandtschaft in den Jahren 524 bis 526 an den Kaiserhof zu Konstantinopel, die Papst Johannes führte, auch Bischof Ecclesius von Ravenna teilnehmen ließ, sicherlich als der kirchliche Vertrauensmann des Königs. In den letzten Jahren Theoderichs muß daher Ecclesius eine hervorragende Rolle in den schweren kirchenpolitischen Auseinandersetzungen zwischen dem Papst und dem gotischen Hof gehabt haben. Unter Ecclesius wird zuerst die ravennatische Kirche als ecclesia ravennatum et classicanum erwähnt, ein Zeichen dafür, daß nunmehr dem Klerus der civitas Classis eine gewisse Eigenständigkeit zugekommen sein wird.

Nach der Eroberung Ravennas durch die oströmischen Truppen nahm der Kaiser nicht nur auf die kirchliche Politik, sondern auch auf die Besetzung des Bischofsstuhles wie in der Reichshauptstadt unmittelbaren Einfluß. Diese neue Tatsache zeigte sich sogleich bei der ersten Sedisvakanz nach der byzantinischen Eroberung, nach dem Tode Bischof Victors im Jahre 544/5. Erst im Oktober 546 verlieh in Patras der zum konstantinopler Hof unter Zwang reisende Papst Vigilius das Pallium an Maximian von Pola (Taf. 373), der wiederum von Konstantinopel kam, um auf Geheiß von Justinian und Theodora hin den ravennatischen Stuhl zu besteigen. Sicherlich handelte Vigilius nicht aus freiem eigenem Willen, sondern auf Befehl des Kaiserpaares. Die lange Sedisvakanz in Ravenna läßt bereits auf Widerstände schließen, die sich gegen eine kaiserliche Einwirkung geltend gemacht haben werden. Diese antikaiserliche Gesinnung erreichte den Höhepunkt beim Eintreffen Maximians in Ravenna: die Bürger ließen den designierten Hirten nicht in die Stadt ein, sondern er war gezwungen vor der Stadt in einem verlassenen arianischen Episcopium eine ihm günstigere Stimmung der Ravennaten abzuwarten. Maximians Beharrlichkeit und Geschick führten schließlich nach einigen Monaten zum Ziel.

Die Aufgabe des neuen Bischofs war es vor allem den kaiserlichen Standpunkt im dogmatischen Kampf um die sogenannten Drei Kapitel, das heißt deren kompromißlose Verdammung, durchzusetzen gegen die unnachgiebige Haltung der westlichen Geistlichkeit, unter der Führung der Erzbischöfe von Mailand und Aquileia. Maximian gelang es in den ihm unterstehenden Diözesen die gestellte Aufgabe gänzlich zu erfüllen und die antikaiserliche Wirksamkeit der Erzbischöfe von Mailand und Aquileia

auf dogmatischem Gebiet zu lähmen. Und so wurde auch in den dogmatischen Kämpfen bis zum Ende des sechsten Jahrhunderts Ravenna gleichsam Byzanz' westlicher Vorposten.

Bald sah sich Maximian belohnt, denn auf Kosten Aquileias wurde der ravennatische Metropolitan-Sprengel um Istrien, woher Maximian selbst stammte, vermehrt, und um 550 verlieh man ihm den Titel eines Erzbischofs, zweifellos auch zum Lohn für seine Verdienste um die kaiserliche Kirchenpolitik.

Maximian war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten, die je den ravennatischen Stuhl innehatten. Alles weist darauf, daß seine politische Wirksamkeit weiter reichte und von größerem Gewicht war als die irgendeines seiner Vorgänger auf dem ravennatischen Stuhl, und er ist der führende Mann in der Kirchenpolitik Italiens wohl nicht nur in jenen sieben Jahren gewesen, als Papst Vigilius in Konstantinopel festgehalten und auch Bischof Darius von Mailand meist abwesend war (er starb 552 in Konstantinopel). Die Erfahrungen ausgedehnter Reisen und langer Aufenthalte im Orient, besonders in Konstantinopel und Alexandreia, haben sicher dazu beigetragen, daß Maximian nicht nur Hervorragendes in der Leitung und äußeren Organisation der Kirche, sondern auch für die Tradition des biblischen und kirchlichen Schrifttums geleistet hat. Er ließ nicht weniger als zweiundsiebzig Werke kopieren und sorgte, wie er es selbst in der Vorrede seiner Ausgabe der Evangelien und Episteln ausführte, für eine reine, auf Hieronymus zurückgehende Textüberlieferung, in diesem Falle also der Vulgata. Doch war wohl seine Arbeit an den liturgischen Schriften von viel größerer Wichtigkeit, und vielleicht nicht nur für Ravenna, sondern für das ganze Abendland. Ausdrücklich nennt Agnellus als Werk Maximians Meßbücher für den Lauf des ganzen Jahres und alle Heiligen. Schon vor längerer Zeit hat man vermutet, daß der Grundstock des Martyrologium Hieronymianum, besonders die Gruppe der orientalischen Heiligen und die Listen der Heiligen der näheren Umgebung, nämlich von Ravenna, Mailand aber auch von Rom, auf Maximian zurückgingen: wenn das tatsächlich der Fall sein sollte, so könnte Maximians Bedeutung hierin gar nicht überschätzt werden. Neuerdings hat man nun nicht nur die Verfasserschaft eines lectionarium plenarium, dessen Fragment in München verwahrt wird, sondern selbst des Sacramentarium Gelasianum Maximian zugewiesen. Denn letzteres scheint außerhalb Roms, aber in dessen Einflußsphäre entstanden zu sein, und daher, so glaubt man, käme Ravenna als Entstehungsort und zeitlich damit Maximian als Urheber am ehesten in Frage. So würde die Gestalt dieses Bischofs zu den für die Entwicklung der abendländischen Liturgie wichtigsten gehören. Aber auch als Geschichtsschreiber hat sich Maximian betätigt: denn er verfaßte eine Chronik der Ereignisse der seinen und der ihm vorausgehenden Zeit, die Agnellus noch gekannt und wiederum für seine eigene Chronik benutzt hat. Leider scheint dieses Werk gänzlich verloren zu sein, denn alle Bemühungen darum, Reste davon in anonymen, zeitgenössischen Geschichtswerken zu entdecken, sind erfolglos geblieben.

Wahrscheinlich folgte auf Maximian Vitalis als ravennatischer Bischof, den Agnellus in seiner Chronik nicht nennt, dem aber Venantius Fortunatus eines seiner Gedichte widmete (carm. 1,1).

Erzbischof Agnellus (556 [?]–570) (Abb. 21), Ravennate und Diakon der Kirche von S. Agata, erwirkte schließlich ein Edikt Justinians, durch welches nicht nur das arianische Kirchengut, in erster Linie natürlich die Kultgebäude, sondern auch der noch vorhandene heidnische Kultbesitz eingezogen und der katholischen Kirche überwiesen wurde. Nach der orthodoxen Dedikation von sechs arianischen Kirchen in Ravenna, seinem nördlichen Suburbium, in Caesarea und Classis scheint kein offizielles arianisches Heiligtum mehr vorhanden gewesen zu sein.

Noch unter den Episkopat des Agnellus fällt ein auch für die Kirche in Italien entscheidendes Ereignis: der Einfall der Langobarden. Der größte Teil Oberitaliens geriet unter langobardische

Herrschaft. So floh Erzbischof Honoratus von Mailand bereits 570 nach Genua, wo seine Nachfolger bis zum Jahre 649 geblieben zu sein scheinen; damit war Mailands kirchliche Praeponderanz auf lange Zeit vorbei. Bald waren die Verbindungen zwischen Oberitalien und Rom behindert, ja in der folgenden Zeit oft unterbrochen.

Auf Agnellus folgte Petrus III., auf ihn Johannes II. (III.), ein gebürtiger Römer, den 578 Papst Pelagius II. geweiht hatte. Zu seiner Zeit war der dogmatische Streit um die Drei Kapitel noch aktuell wie in den Jahrzehnten vorher, und Ravenna blieb der von Maximian gewiesenen Linie treu. So mußte Erzbischof Severus von Aquileia-Grado mit drei seiner Suffragane, den Bischöfen von Parentium (Parenzo-Poreč), Tergeste (Trieste) und Cissa, in Ravenna die Gemeinschaft mit Erzbischof Johannes aufnehmen, das heißt die Ketzerei widerrufen, gezwungen vom Exarchen Smaragdus, der wie manche seiner Nachfolger entscheidend in die italienische Kirchenpolitik eingriff. Das Gewicht des Exarchen erweist sich auch darin, daß der römische Stuhl einen Apokrisiar, einen Nuntius, am Exarchenhof unterhielt.

Die Unterbrechung der Verbindungen zwischen Rom und dem Norden durch die von den Langobarden besetzten Gebieten Mittelitaliens, die dort den Dukat von Spoleto als festen Herrschaftsbereich begründeten, hatte wohl zur Folge, daß Papst Gregor der Große Johannes von Ravenna diejenigen römischen Suffragane anempfahl, die durch die geschilderten Verhältnisse verhindert waren sich ad limina zu begeben. Wahrscheinlich lag hier der Grund dafür, daß zu Beginn des siebenten Jahrhunderts der ravennatische Stuhl seine Jurisdiktion über Rom bisher unmittelbar unterstehende Diözesen erweiterte, nämlich Caesena, Forum Popilii (Forlimpopoli) und Sarsina.

Unter Bischof Johannes wird in dem Verhältnis zu Rom das erste Mal, wenn auch nur auf das leiseste spürbar, ein Gegensatz deutlich: das zu häufige Thema des Palliums und der mappulae, zweifellos in der Ambition einen größeren Prunk zu entfalten, führte zu Ermahnungen Gregors des Großen, als eines Gebrauches 'gegen die bisherige Gewohnheit und die (gebotene) Demut'. Hinter diesem Streben nach höherer Geltung durch das Zeremoniell stand sicherlich der besondere Anspruch der westlichen Hauptstadt, der Residenz des Exarchen, auf Geltung; denn Exarch, Praefekt und Adel stellten sich hinter die Ansprüche jenes Erzbischofs, der trotz seiner römischen Herkunft alles suchte, um die Privilegien der ravennatischen Kirche nicht nur zu festigen, sondern zu vermehren.

Im gleichen Sinne hat der Nachfolger, der römische Asket Marinianus, die ravennatische Politik geführt, obgleich ihn enge Beziehungen an Gregor den Großen durch das gemeinsame Hervorgehen aus demselben Kloster zeitlebens banden und der große Papst ihn gegen zwei Gegenkandidaten – von denen der eine der des Exarchen – im Jahre 595 zum ravennatischen Erzbischof bestimmte. Gerade diese Stellung zwischen Rom und Ravenna dieses Bischofs ist es, die jüngst vermuten ließ, er sei der Urheber der Sacramentaria Gelasiana mixta, in denen man das gregorianische, also römische Sakramentar mit dem Gelasianum vermischt habe, das ja vielleicht unter Maximian in Ravenna entstanden ist.

Ravenna war zum kirchlichen Zentrum Norditaliens geworden: in Mailand residierten vorübergehend nicht mehr seine nach Genua vor den Langobarden ausgewichenen Erzbischöfe, und die Erzbischöfe von Aquileia hatten ihre Stellung durch die andauernden, hartnäckigen schismatischen Kämpfe innerhalb der Diözese, weiterhin durch die Verlegung des Sitzes nach Gradus (Grado), trotz der Usurpation des Titels eines Patriarchen von Venetien, erheblich geschwächt und so war zu Beginn des siebenten Jahrhunderts ein Teil des aquileienser Territoriums wie das Bistum von Hadria (Adria) als ravennatischer Suffragan-Sprengel abgetrennt worden.

Bei dem Aufstieg Ravennas als kirchlicher Metropole spielte auch, wie es bereits deutlich geworden sein dürfte, die Tatsache mit, daß hier der kaiserliche Statthalter des Westens, der Exarch residierte, an den sich, und nicht an den Kaiser in Konstantinopel, immer häufiger der neu gewählte Papst zur Bestätigung seiner Wahl wenden mußte, um die Prozedur zu beschleunigen. Die neuen Verhältnisse nach dem Langobardeneinfall – einige der Suffragane Ravennas in der Aemilia, wie Placentia und Parma, Modena und Regium, waren sogar Untertanen der Langobardenkönige – und der Abschließung Roms vom nördlichen Italien konnten insgesamt nicht auf die Dauer ohne Rückwirkung auf die Ansprüche des Bischofs von Ravenna bleiben. Es war in Ravenna, daß dogmatische Fragen durch eine Aussprache zwischen den schismatischen istrischen Bischöfen und Vertretern der römischen Kurie bereinigt wurden, wieder unter der aktiven Mitwirkung des Exarchen Smaragdus, und 597 mußte Bischof Maximus von Salona auf Befehl Gregors des Großen in Ravenna wegen seines häretischen Verhaltens Buße leisten. Als der Metropolit Severus von Grado-Aquileia gestorben war, sorgte Smaragdus für die Ordination des reichskirchlich zuverlässigen Candidian durch istrische Bischöfe, und zwar in Ravenna.

Besonders rege gestaltete sich der Briefwechsel Gregors des Großen mit Erzbischof Marinian, sei es wegen des bereits früher gemahnten, zu häufigen Gebrauchs des Palliums oder sei es, daß sich etwa der Abt des Johannes- und Stephansklosters zu Classis an den Papst um günstige Entscheidung, gegen den Erzbischof, gewandt hatte – eine Angelegenheit, die Marinian aus begreiflicher Eifersucht um seine Autorität beim eigenen Klerus nicht in Rom entschieden haben wollte –, sei es, daß der Papst Marinian zum Maßhalten in dem ihm eigenen asketischen Eifer ermahnte. Aber nicht nur nach Rom gingen die politischen Fäden der ravennatischen Kurie: so ist die Reise eines ravennatischen Diakons nach Kontanstinopel in Angelegenheiten der ravennatischen Kirche unter Marinian überliefert, die sicherlich nicht die einzige gewesen ist.

Die Nachfolger, Johannes III. (IV.), Johannes IV. (V.) und Bonus werden die Linie der ravennatischen Kirchenpolitik weitergeführt haben, indem sie Rom wohl gehorsam blieben, jedoch darauf bedacht, Rechte und Ansehen der ravennatischen Kirche zu mehren.

Die latenten Gegensätze zu Rom und die wachsenden Ambitionen der ravennatischen Erzbischöfe kamen schließlich unter Erzbischof Maurus (644–673) offen zum Durchbruch. An den Kalenden des März 666 gewährten die Kaiser Konstans, Konstantin, Heraklios und Tiberios das Privileg der Autokephalie, das heißt der Unabhängigkeit, der ravennatischen Kirche: "Wir ordnen hiermit feierlich an, daß (die ravennatische Kirche) sicher und frei sei von jeder höheren bischöflichen Weisung ... und nicht auf irgendwelche Art unterstehe dem Patriarchen von Alt-Rom ... ". Ausdrücklich wurden zuerkannt die Ordination durch die eigenen Suffragan-Bischöfe, wie sie den anderen Metropoliten zustände, und jene leidige Frage, die schon unter Gregor dem Großen begann, das Verhältnis zwischen Rom und Ravenna zu trüben, nämlich der Gebrauch des Palliums, "wie es durch die Verordnung unserer Göttlichkeit durch himmlische Weisung verliehen worden ist": damit war das Pallium nicht mehr eine päpstliche, sondern eine vom Kaiser verliehene Insignie.

Daß eine solche kaiserliche Entscheidung, die zu einer außerordentlichen Einbuße an Ansehen des römischen Stuhles führen mußte, überhaupt möglich war, ergibt sich aus den schweren kirchenpolitischen und dogmatischen Kämpfen in den beiden vorausgehenden Jahrzehnten: der monotheletische Streit, bei dem der Papst gegen die Kaiser und die konstantinopler Patriarchen gänzlich unterlegen war. Papst Martin I. (649–653) war schließlich nach Konstantinopel auf des Kaisers Befehl hin abgeführt und nach einem Hochverratsprozeß in der Verbannung im bosporischen Cherson gestorben. Die nach dieser schmachvollen Niederlage andauernde Schwäche Roms einerseits, der

worden. Nur Apollinaris und Severus sind sicher in das Martyrologium Hieronymianum aufgenommen worden, während es schon bei Eleucadius zweifelhaft bleiben muß.

DIE DEDIKATION DER KIRCHEN UND DER KULT DER MÄRTYRER

Die über sechzig bis zum Ende der byzantinischen Herrschaft (751) bekannten Kirchen sowie die Reliquien und Bilder von Heiligen in den Kirchen von Ravenna und Classis bezeugen, welche Heiligen, Apostel und Märtyrer die ravennatische Kirche ehrte und verehrte.

Außer der der Anastasis Jesu Christi geweihten Kathedrale sind von Agnellus nur zwei kirchliche Gebäude erwähnt, deren Ursprung vor dem Jahre 400 zu liegen scheint, also bevor Ravenna Mailand als Residenz des Westreiches ablöste, nämlich südlich vor Classis die Probuskirche und nahe der späteren Theoderichmauer, also außerhalb der Stadt des vierten Jahrhunderts, das monasterium S. Pullionis, in dem Bischof Liberius III., der Vorgänger des Ursus, bestattet gewesen sein soll: seine Lage außerhalb der Stadt weist auf seinen ursprünglichen Charakter als Mausoleum, aber nichts sagt diese Tatsache darüber aus, ob dieses bischöfliche Mausoleum von Anfang an dem illyrischen Märtyrer Pullio geweiht war; wenn das auch nicht auszuschließen ist, so möchte man doch eher annehmen die Weihung an den hl. Pullio sei nachträglich, ja vielleicht sogar wesentlich später erfolgt.

In seiner großen Predigt am Osterfest 425 zu Hippo Regius über die jüngst geschehenen Heilwunder sprach der hl. Augustinus von einer Familie von zehn Kindern, die alle von schwerer Krankheit befallen waren und keine Heilung finden konnten: deshalb verließen sie ihre Heimatstadt Caesarea in Kappadokien, um anderen Orts an berühmten Stätten Heilung zu suchen: so gelangte der zweite der Brüder nach Ravenna, und dort wurde ihm durch den hl. Laurentius, in dessen ravennatischer Memoria, die Heilung zuteil. Also muß bereits länger vor 425 in Ravenna eine Kirche des ersten römischen Märtyrers vorhanden gewesen sein, ein Heiligtum, das zudem bald durch die Wunder berühmt geworden die Heilungssuchenden anzog. Möglich, daß ein Angehöriger des Hofes der Stifter war, denn, wie es scheint, wurde Laurentius in besonderem Maße vom valentinianisch-theodosischen Hause verehrt.

Das persönliche Schicksal der Kaiserin Galla Placidia und ihrer Kinder gab den Anlaß der Dedikation einer Kirche an den Evangelisten Johannes: Vorbild der Weihung wird die Kirche Johannes des Theologen im Hebdomon von Konstantinopel gewesen sein. Dagegen ist die Kirche des hl. Kreuzes, die Galla Placidia gestiftet haben soll, vielleicht im Anschluß an die gleichnamige Memoria in Rom, eine Gründung wohl der Konstantins-Söhne, entstanden, und von dort werden wohl auch die in der ravennatischen Kirche vorauszusetzenden Kreuzesreliquien gekommen sein. Wahrscheinlich war das daran angebaute Mausoleum-Oratorium, das sogenannte Mausoleum der Galla Placidia, wie das Mosaik der Südwand vermuten lassen muß, dem hl. Laurentius geweiht. Vielleicht entstand auch erst unter Galla Placidia, und zwar um 435, die Laurentiuskirche in Caesarea (wenn sie nicht mit der vom hl. Augustin genannten identisch ist); diese beiden zeitlich in jedem Falle eng benachbarten Weihungen zeigen die besondere Beliebtheit, der sich der hl. Laurentius als der römische Protomartyr in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts in Ravenna erfreute. Besondere Beachtung verdient das an die Laurentiuskirche 435 angebaute Mausoleum des Lauricius, eines höfischen oder kirchlichen Würdenträgers, den hll. Stephanus, Gervasius und Protasius geweiht: die Reliquien des christlichen Protomartyrs waren erst 415 in Jerusalem aufgefunden und rasch in der Oikumene verbreitet worden, überall Wunder bewirkend: nachdem sie 418 nach der Insel Menorca gelangt waren.

ereignete sich eine Massenbekehrung der Juden. Daß sich Stephansreliquien bereits 425 in Numidien befanden und ihre Wunderkraft erwiesen, wissen wir durch den hl. Augustin. Doch schon um 400 soll es in Konstantinopel eine Stephans-Kirche gegeben haben (ἐν ταῖς Αὐρηλιαναῖς) und Pulcheria stiftete 429 eine Stephanskirche im Daphnepalast, in der sicher Reliquien des Protomartyrs beigesetzt waren, während Bischof Martinus zu Mailand um 431 eine Kirche für den hl. Stephan erbaute. In Ravenna haben nun die Stifter zweifellos bewußt dem römischen Protomartyr Laurentius den allgemeinen Protomartyr Stephanus beigesellt, und es sei hier erwähnt, daß Pulcheria um 450 zu Konstantinopel eine Laurentiuskirche erbaute (ἐν ταῖς Πουλχεριαναῖς), in der sie die von Eudokia bereits 439 aus Jerusalem gebrachten Stephanusreliquien beisetzen ließ. Jedenfalls geht das ravennatische Beispiel dieser faktisch-materiell manifestierten Verbindung der beiden Protomärtyrer, indem man ihre Reliquien in ein und demselben Komplex beisetzte, demjenigen in Byzanz voraus. Rom erhielt dagegen erst unter Papst Hilarius (461–468) ein am Lateransbaptisterium gelegenes Stephansoratorium und erst unter dem nächsten Papst, Simplicius (468–483), entstand der gewaltige, heute S. Stefano Rotondo genannte Zentralbau.

Mit den ebenfalls im Lauricius-Mausoleum verehrten hll. Gervasius und Protasius erscheinen nun das erste Mal in Ravenna zwei Mailänder, von Ambrosius am Ende des vierten Jahrhunderts aufgefundene Märtyrer. Die Weihe eines Oratoriums für den hl. Zacharias, ebenfalls noch zur Zeit Galla Placidias, wird erfolgt sein, weil damals wohl aus Palästina nach Ravenna Reliquien des Vaters Johannes' des Täufers gelangt waren; in Konstantinopel gab es eine Zachariaskirche, bei der der hl. Daniel Stylites der Jüngere 474 ein Kloster gründete, und die also etwa gleichzeitig mit dem ravennatischen Oratorium gewesen sein dürfte. Ein entsprechendes Heiligtum ist in dieser Zeit für Rom nicht bekannt.

Die ecclesia Apostolorum oder SS. Petri et Pauli bezeugt zum ersten Mal die Verehrung der Apostelfürsten in einer eigenen Memoria in Ravenna. Unzweifelhaft war das Vorbild nicht die Konstantinopler Apostelkirche Konstantins und seiner Söhne – sie war den zwölf Aposteln geweiht und enthielt die Reliquien von Andreas, Lukas und dem Apostelschüler Timotheos –, sondern die stadtrömische, Petrus und Paulus zusammen geweihte und von Sixtus III. (432–440) erneuerte Apostelkirche intra muros (Diehl, ILCV Nr. 974), an deren Bau aber Theodosios II., seine Gemahlin Eudokia und vor allem beider Tochter Eudoxia, Gemahlin Valentinians III., beteiligt waren (Diehl, ILCV Nr. 1779). Im Gegensatz zu der allgemeinen irrtümlichen Annahme, der Bau der ravennatischen Apostelkirche sei durch Bischof Neon erbaut, spricht alles dafür, daß sie bereits unter Petrus Chrysologus errichtet wurde, und so ist nicht nur in Rom, sondern auch in Ravenna beim Bau der Apostelkirche die Mitwirkung, wenn nicht sogar die Initiative des Hofes, im besonderen der jungen Kaiserin Eudoxia, mehr als wahrscheinlich.

Eine weitere, vor 477 gegründete Kirche galt der römischen Protomärtyrin Agnes. So waren nach der Mitte des fünften Jahrhunderts die Mehrzahl der konstantinischen Memorialkulte Roms, mit Ausnahme jenes der Marcellinus und Petrus, in Ravenna vertreten: Petrus und Paulus, Laurentius und Agnes sowie das Heilige Kreuz, dessen Verehrung in Rom ebenfalls schon auf die Familie Konstantins selbst zurückging.

Eine außerrömische Märtyrin erhielt wahrscheinlich im achten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts eine Kirche, nämlich die hl. Agatha von Catania; möglich, daß über den umfangreichen Besitz der ravennatischen Kirche in Sizilien und seine Verwalter – ein Subdiakon war Rector des patrimonium sicilianum – Reliquien der Heiligen nach Ravenna gelangt waren. Etwa gleichzeitig stiftete Ricimer in Rom die Kirche der hl. Agatha in der Subura.

Vielleicht fällt noch in das fünfte Jahrhundert die Weihung eines im Martyrologium Hieronymianum erwähnten Oratoriums an den mythilenischen Märtyrer Polyeuktos, dem Eudokia, Gemahlin Theodosios' II. und Schwiegermutter Valentinians III., in Konstantinopel eine Kirche erbaut hatte, in welcher nach dem Zeremonienbuch des Kaisers Konstantinos Porphyrogenetos während der Ostermontags-Prozession auf dem Wege zur Apostelkirche der Kaiser Halt machte, um seine Kerze zu wechseln. Was liegt näher als die Vermutung, das ravennatische Polyeuktos-Oratorium sei ebenfalls auf eine kaiserliche Stiftung zurückzuführen; das könnte in der Zeit Valentinians III. geschehen sein, oder auch noch später, nämlich durch seine Tochter Placidia die Jüngere, die mit Olybrios, dem westlichen Kaiser von 472, verheiratet war, deren Tochter Juliana Anicia wiederum die konstantinopler Polyeuktos-Kirche im dritten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts auf das Prächtigste neu erbaute. Ebenso vermuten wir, daß bereits im fünften Jahrhundert der hl. Euphemia von Chalkedon in Ravenna eine Memoria entstand. Unter den ravennatischen Euphemia-Kirchen dürfte jene die älteste gewesen sein, die Agnellus mit dem Beinamen Ad Arietem erwähnt und in der nach der legendären Passio der hl. Apollinaris getauft haben soll: denn in Konstantinopel war es wieder Eudoxia, Tochter Theodosios' II., Gemahlin Valentinians III., die ein Martyrium der Euphemia stiftete, das erste in der Hauptstadt selbst – denn die Grabkirche, in der das chalkedonische Konzil von 450 getagt hatte, erhob sich gegenüber auf dem asiatischen Ufer des Bosporus. Jene Kirche nun wurde vollendet von Olybrios (sie hieß daher ἐν τοῖς Ὀλυβρίου) und seiner Gemahlin Placidia, der Tochter Eudoxias und Valentinians III.; nochmals bemühte sich um diese Kirche Juliana Anicia: es handelt sich also um nahezu denselben Personenkreis wie bei der konstantinopler Polyeuktoskirche. So kann es nicht wunder nehmen, wenn gerade auch in Ravenna im fünften Jahrhundert die hl. Euphemia eine Memoria erhielt, zumal sie als eine besondere Beschützerin der im Chalcedonense festgelegten orthodoxen Lehre galt, die in eminentem Maße Werk Papst Leos des Großen war.

Wohl schon der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts dürfte die Memorialkirche der hll. Johannes und Paulus, der beiden Märtyrer vom Caelius in Rom, aus der Zeit Julians Apostata, geweiht worden sein, ein weiteres Beispiel dafür, wie sich in dieser Zeit noch die römischen Märtyrer in Ravenna der größten Beliebtheit erfreuten.

Dagegen fällt es auf, daß wenige der mailänder Märtyrer in frühchristlicher Zeit in Ravenna verehrt worden sind; ob tatsächlich damals schon eine Memoria des hl. Victor in Ravenna existierte, wie man es unter Umständen aus dem Martyrologium Hieronymianum erschließen könnte und ob dieser ravennatische Victor auch mit dem mailändischen gleichzusetzen sei, steht keineswegs fest, ja es erscheint fraglich. Wohl waren nicht zufällig Gervasius und Protasius von allen mailänder Märtyrern und Heiligen allein verehrt und für sie ein Oratorium, als mailänder Märtyrer, in der Frühzeit des Episkopats des Petrus Chrysologus (435) errichtet worden. Später konnte man sich, eben wegen des scharfen kirchenpolitischen Gegensatzes zu Mailand, der schließlich einem Machtkampf entsprang, nicht mehr zur Weihung von Memorien an mailänder Märtyrer entschließen, da das ja der Anerkennung eines mailänder Übergewichtes hätte gleichkommen können, gerade in einer Stadt, die wohl einen Bekenner aber keinen eigentlichen Blutzeugen ihr eigen nannte. Und wohl war es auf einem jener Höhepunkte dieses Gegensatzes zu Mailand, als in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts die letzten mailänder Suffragan-Bistümer der Aemilia Ravenna unterstellt wurden, als man jene beiden einzigen, in Ravenna verehrten mailänder Märtyrer zu den Söhnen des vermeintlichen ravennatischen Märtyrers Vitalis gemacht und damit jede hagiographische Verbindung der rivalisierenden Metropole auszulöschen versucht hat.

Zu Beginn des zweiten Viertels des sechsten Jahrhunderts erhielt Ravenna die ecclesia sanctae semper virginis intemeratae Mariae, genau einhundert Jahre nach dem ephesischen Konzil und nach der berühmten Marienkirche der Stadt Rom; es ist die älteste, nachweisbare Marienkirche Ravennas, aber es ist nicht auszuschließen, daß ihr ein älteres Marienheiligtum vorausging, von dem allerdings weder eine Spur je gefunden noch eine Nachricht überliefert ist. Bischof Ursicinus ließ sodann ein dem hl. Petrus dediziertes Oratorium errichten, die zweite Memoria also des princeps Apostolorum in Ravenna.

Die Episcopate des Ecclesius und des Ursicinus (522–536/7) sind jene, während derer die großen Memorien des Julianus Argentarius für die vermeintlichen ravennatischen Märtyrer Vitalis, Gervasius und Protasius sowie für den Confessor und Gründerbischof Apollinaris entstanden; beide weihte erst Bischof Maximian (547 beziehungsweise 549).

Gleichsam der neuen Richtung seiner Kirchenpolitik entsprechend hat Maximian auch einen entscheidenden Einfluß auf die Heiligenverehrung in Ravenna ausgeübt. Vor allem brachte er für eine von ihm erneuerte Kirche Reliquien des Apostels Andreas aus Konstantinopel mit, und das nicht lange nach der Wiederauffindung der Reste von Andreas, Lukas und Timotheos beim Neubau der Apostelkirche durch Justinian: trotz der von Agnellus überlieferten Legende, nach welcher Maximian, nachdem Justinian persönlich seine Bitte um Reliquien des Apostels abgelehnt hätte, den Bart des Andreas heimlich abgeschnitten und nach Ravenna gebracht habe, muß man annehmen, daß die Weihung einer ravennatischen Kirche nach der Eroberung der Stadt durch die Oströmer an den Patron Konstantinopels, an den Apostel also, auf dem sich der Vorrang des Stuhles von Neurom im Osten und seine Ebenbürtigkeit mit dem von Altrom begründete, vor allem aber die Abgabe von Reliquien, wenn nicht auf die Initiative, so doch mit höchster Billigung vonstatten gegangen sein muß: es war in der Tat Ausdruck eines Programmes, ja eines neuen kirchlichen Bandes zur östlichen Reichshauptstadt, dessen politische Seite auf das deutlichste sichtbar wird. Wohl wird Maximian weiterhin die Dedikation eines Oratoriums an die hl. Euphemia von Chalkedon verdankt, bei der Probuskirche vor den Mauern von Classis; auch letztere weihte vielleicht erst Maximian dem ravennatischen Bischof dieses Namens. Außerdem hat man Maximian eine Kirche Johannes' des Täufers (in Marmorato) zugeschrieben, was manches für sich hat. Für diese Memoria, welche die erste für den Täufer in Ravenna gewesen wäre, wird er sich ebenfalls die Reliquien aus Konstantinopel verschafft haben, wo man ja in der Kirche des Hebdomon die kostbarste Johannes-Reliquie, das Haupt, bewahrte. Die bedeutendste Gründung Maximians scheint die Stephanskirche gewesen zu sein, wieder waren vielleicht Beziehungen zum Bosporus, nämlich für die Beschaffung von Reliquien, maßgebend.

Er setzte dort außerdem die Reliquien von neunzehn anderen Aposteln und Märtyrern bei, worauf wir noch zurückkommen werden. So scheint Maximian in besonderem Maße und wie nie jemand zuvor in Ravenna, Heilige, deren Verehrungszentrum Kontantinopel war, eingeführt zu haben.

Um 550 ist in Ravenna eine ecclesia S. Anastasiae legis Gothorum erwähnt: man hat mit Recht vermutet, daß sie deshalb dem arianischen Kult diente. Sie wäre damit die einzige ravennatische Kirche, deren arianische Weihe überliefert ist. Die Weihe an die hl. Anastasia weist nun auf den höchst interessanten Zusammenhang mit einem berühmten Martyrium, das in der östlichen Hauptstadt eines der gotischen Kultzentren gewesen sein muß. Die Kirche der Anastasia in Konstantinopel war nämlich von den oströmischen Heerführern Aspar und Ardaburius, die gotisches Blut hatten, neu erbaut und unter dem Patriarchen Gennadius um 468/70 waren hierhin die Reliquien der Märtyrin von Sirmium überführt worden. Die Stifter hatten angeordnet, daß an den Festtagen in

dieser Anastasiakirche die Bibel in gotischer Sprache zu verlesen sei. Vielleicht hatten die Goten während ihres pannonischen Aufenthalts die Märtyrin zu ihrer Patronin erwählt.

Auch in der folgenden Zeit wurden mit Vorzug neue Kulte aus der östlichen Hauptstadt oder ihrem Einflußgebiet eingeführt und erfreuten sich großer Beliebtheit. Aufschlußreich dafür sind die Neuweihungen der dem katholischen Kult durch Justinian überwiesenen arianischen Kirchen durch Erzbischof Agnellus. Nur einmal ist darunter ein römischer Märtyrer, nämlich Eusebius, ein weiterer, Zeno von Verona, war oberitalienischer Herkunft, die Mehrzahl dagegen östlich: der kappadokische Märtyrer Georgios, dessen Kult seit dem fünften Jahrhundert in Konstantinopel heimisch war, Theodoros von Amaseia, dem im Laufe der Zeit nicht weniger als fünfzehn Memorien in Konstantinopel eigen wurden (die berühmteste war unter Kaiser Leo I. errichtet), Sergios von Rusafa-Sergiopolis, dem zusammen mit Bakchos von Balis (Meskene) Justinian und Theodora die Kirche des Hormisdas-Palastes geweiht hatten.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß man damals bereits ein Oratorium im arianischen Episcopium dem hl. Apollinaris weihte.

Die Dedikation der Hofkirche Theoderichs des Großen an den hl. Martin von Tours wird allgemein auf dessen unerbittlichen Kampf gegen die Ketzerei zurückgeführt; wohl haben eher besondere, lokale Gründe den eigentlichen Anlaß dazu gegeben: vor 560 gab es schon bei der Kirche der hll. Johannes und Paulus ein wundertätiges Martinsbild, dem der Dichter Venantius Fortunatus und sein Freund Felix die Heilung der Augen zu danken hatten, wahrscheinlich in einem besonderen, dem gallischen Bischof geweihten Oratorium; und sicherlich wird man dort auch Reliquien Martins verehrt haben. Es handelt sich um das älteste, im Abendlande nachweisbare wundertägige Andachtsbild; es war im Osten, wo damals gerade die Verehrung solcher mit Wunderkraft begabten Bilder zu blühen begann. Vor dem Bilde Martins brannte ununterbrochen eine Öllampe, und dieses Öl war das Medium, welches die magische Kraft übertrug: mit ihm bestrichen die Freunde ihre Augen und waren sofort geheilt. Es ist also sicher, daß sich Martinus damals als Wundertäter, als Heiler, besonderer Wertschätzung in Ravenna erfreute und daß man, um den wachsenden kultischen Bedürfnissen und dem Andrang der Heilung Suchenden nachzukommen, ihm eine größere Kirche weihte und deshalb gerade die prächtigste unter den arianischen Kirchen der Stadt, die Hofkirche, wählte.

Unter Erzbischof Agnellus entstand noch an der Petriana in Classis ein Oratorium des Evangelisten Matthaeus.

In der ganzen folgenden Epoche von nahezu zwei Jahrhunderten bis zum Ende der byzantinischen Herrschaft scheinen, nach allem was wir darüber wissen, immer wieder Heiligen-Kulte der östlichen Hauptstadt übernommen worden zu sein. Noch in den fünfziger Jahren des sechsten Jahrhunderts muß durch den von Agnellus nicht erwähnten Bischof Vitalis ein weiteres Oratorium des hl. Andreas gestiftet worden sein, und so nimmt es nicht wunder, als Baduarius, Schwiegersohn Kaiser Justins II., Kommandant der byzantinischen Truppen in Italien, eine Kirche in Ravenna erbauen ließ, daß er sie Johannes dem Täufer dedizierte, wofür er sich zweifellos mit Reliquien aus Konstantinopel versorgt hatte.

Wohl war es Petrus III., der an die Petriana in Classis ein Jacobus geweihtes Oratorium anfügte, was er sich selbst zum Begräbnis bestimmt zu haben scheint: Jacobus, der Apostel und erste Bischof von Jerusalem, war auf dem Platze seines Wohnhauses im sechsten Jahrhundert eine Memoria zu Jerusalem neu erbaut worden; wahrscheinlich hatte sich Petrus von dort Reliquien beschafft.

Erwähnt wurde bereits der Bau einer Memorialkirche in Classis für den zwölften Bischof von Ravenna, Severus, ebenfalls durch Erzbischof Petrus III. Daran schloß an ein dem hl. Rufillus,

dem Bischof und Patron von Forum Popilii (Forlimpopoli) – wieder eine ravennatische Suffragandiözese – geweihtes Oratorium, angeblich ursprünglich das Mausoleum des Severus. Vielleicht erbaute man auch schon am Ende des sechsten Jahrhunderts eine Memorialkirche innerhalb der Stadt für Apollinaris, in Veclo genannt.

Noch einmal wurden 591/2 römische Märtyrer in Classis heimisch: Gregor der Große schenkte Erzbischof Johannes von Ravenna, der selbst Römer war, die Reliquien der Märtyrer Marcus, Marcellus und Felicula für ein Oratorium bei der classicaner Apollinariskirche, wo sich Johannes auch bestatten ließ. Soweit die vorhandenen Quellen Auskunft geben, hat in byzantinischer Zeit nur noch einmal ein römischer Märtyrer eine Memoria erhalten, und zwar der doctor gentium, Paulus wohl nicht zufällig in den Jahren, als nach dem kurzen Zwischenspiel der ravennatischen Autokephalie sich Erzbischof Theodor (680–687) und der ravennatische Stuhl erneut dem Stuhle Petri unterworfen hatten.

In byzantinischer Zeit mehrten sich die Weihungen an schon in Ravenna verehrte Heilige, deren Kult in Konstantinopel blühte, wie den Apostel Andreas und Johannes den Täufer; für ersteren scheinen mindestens drei weitere Kirchen oder monasteria geweiht worden zu sein. Wohl auch erst im siebenten oder achten Jahrhundert wurde Andreas Patron der Erzbischöflichen Palastkapelle und damit eine besonders enge Verbindung der ravennatischen Kirche mit jener der Reichshauptstadt manifestiert.

Wahrscheinlich gehörte auch der byzantinischen Zeit in Ravenna das an die Basilica Petriana in Classis angebaute monasterium der hll. Cosmas und Damianus an, deren Reliquien aller Wahrscheinlichkeit nach bereits in der Michaelskirche in Ravenna verwahrt waren.

Auch einige, in Konstantinopel heimische Kulte der Muttergottes sind im siebenten oder in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts nach Ravenna übertragen worden: S. Maria ad Blachernas und S. Maria Hypapante. Die Gottesmutter der Blachernen war es gewesen, die Konstantinopel 626 von der Belagerung durch die Avaren errettet hatte, und seitdem stand die Stadt unter ihrem besonderen Schutz; noch im elften Jahrhundert führten die Kaiser die Ikone der Blacherniotissa mit ins Feld. Auch in Ravenna wird sie zum Schutze gegen die Feinde, natürlich die Langobarden, angerufen worden sein, vorzüglich von den Truppen und sonstigen in Ravenna im Dienste des Kaisers stehenden Byzantinern. Ebenso ist der Titel eines Oratoriums S. Mariae 'Ipopanti' sicher konstantinopler Ursprungs. Das Fest der Darbringung Jesu im Tempel, in Konstantinopel um 535 durch Justinian eingeführt, fiel auf den 2. Februar und ging von der Kirche der Theotokos Chalkoprateon unweit der Sophienkirche aus; der Patriarch stieg von seinem nahe gelegenen Palast herab, um am Feste teilzunehmen. Wohl begann auch in Ravenna das Fest der Hypopante in dem wahrscheinlich nahe der Ursiana gelegenen Oratorium mit großem Pomp und unter der Teilnahme des Erzbischofs.

Wohl erst in byzantinischer Zeit entstand eine Kirche des Apostels Bartholomaeus, dessen Reste Kaiser Anastasius der Stadt Dara übergeben und dem Justinian dort eine Kirche erbaut hatte, sowie ein dem hl. Demetrius, Patron von Thessalonike, geweihtes, allerdings sechs Meilen südlich von Ravenna gelegenes Heiligtum. Ebenfalls unbestimmt ist das Datum der Gründung eines monasterium S. Severini, des campanischen Märtyrers, von dem Gregor der Große Reliquien nach Rom bringen ließ, um sie in einer bis dahin arianischen Kirche beisetzen zu können. Ob ein Mausoleum an der ravennatischen Apostelkirche, in dem Bischof Florentius bestattet gewesen sein soll, noch vor der Mitte des achten Jahrhunderts Petronilla, der vermeintlichen Tochter Petri, geweiht worden ist, erscheint sehr fraglich; denn in Rom weihte ihr erst Papst Stephan II. (752–757) jenen großen Zentralbau am Südteil des Querschiffs von St. Peter, der schon gegen Ende des zweiten Jahrhunderts

als heidnisches Mausoleum erbaut, dann der valentinianisch-theodosianischen Familie als Grabstätte diente. Ebenso zweifelhaft ist die Weihung eines Oratoriums an die mailänder Märtyrer Nazarius und Celsus vor dem Ende der byzantinischen Zeit.

MÄRTYRERBILDNISSE UND RELIQUIENKULT

Die älteste erhaltene Märtyrerdarstellung Ravennas ist das Lünettenmosaik mit dem hl. Laurentius im sogenannten Mausoleum der Galla Placidia; entweder genoß er die besondere Verehrung des Grabinhabers oder es war ihm, wie wir schon vermuteten, das Mausoleum geweiht. In jedem Falle erweist dieses Bild, zusammen mit den Kirchendedikationen die außerordentliche Wertschätzung, deren sich Laurentius in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, in den ersten Jahrzehnten Ravennas als Residenzstadt, erfreute. Die vom hl. Augustin berichteten ravennatischen Heilungs-Wunder werden dabei eine wichtige Rolle gehabt haben.

Bischof Neon war es sodann, der den von ihm erbauten Speisesaal des Bischöflichen Palastes einerseits mit einem Bilderzyklus der Schöpfung, andererseits mit einem oder mehreren Bildern aus dem Leben des Apostels Petrus schmücken ließ: sicher war Petri Vision von den unreinen Tieren zu Joppe dargestellt. Das Vorbild dafür war ohne Zweifel römisch. Ein langes Epigramm als panegyrischer Titulus darunter, zum Preise des Apostelfürsten, vor allem auch als das fundamentum ecclesiae, erweist erneut, in welchem Maße um die Mitte des fünften Jahrhunderts die ravennatische Heiligenverehrung, sicherlich im vollen Bewußtsein der Bischöfe, gleichgerichtet mit der durch Rom bestimmten Kirchenpolitik gewesen ist. Gerade mit einem Bilde oder Petrus-Bilder-Zyklus im Palast manifestierte man dem Stuhle Petri aufs klarste Treue und Ergebenheit.

Dem Beginn des sechsten Jahrhunderts gehört sodann der älteste erhaltene Zyklus von Märtyrern und Märtyrinnen in der Erzbischöflichen Kapelle an. Die je sechs Medaillonbilder bilden die Gegenstücke gleichsam zu denen der zwölf Apostel: jeweils zu Seiten eines Christogramm-Schildes erscheinen die Bilder des hl. Cassianus, des Märtyrers von Imola, also eines ravennatischen Suffragan-Bistums, und wohl deshalb ist er an bevorzugter Stelle in den Zyklus des Palast-Oratoriums der Metropolitan-Bischöfe aufgenommen, wenngleich man ihm keine eigene Memoria in Ravenna gewidmet zu haben scheint; sodann Chrysogonus und Chrysanthus, ersterer Märtyrer von Aquileia – und wohl gerade aus diesem Grunde hier dargestellt –, der zweite Römer, mit Daria das Geschick teilend, die in dem Bogen gegenüber verbildlicht ist; links weiter Polykarpos von Smyrna und die beiden Ärzte Cosmas und Damianus, die ein bereits damals berühmtes Wallfahrtsheiligtum am Goldenen Horn in Konstantinopel besaßen, während ersterer in Konstantinopel, zumindestens in einem eigenen Marytrium, nicht verehrt worden zu sein scheint. Bei den Märtyrinnen folgen aufeinander auf der einen Seite die eben schon im Zusammenhang mit Chrysanthus erwähnte Römerin Daria sowie das berühmte carthaginenser Märtyrinnen-Paar Perpetua und Felicitas; auf der anderen Seite die in Konstantinopel so hoch verehrte Euphemia sowie die Römerinnen Eugenia und Caecilia. Wieder fehlen die mailänder Märtyrer, aber ebenso die damals schon in Ravenna beheimateten Ursicinus, Vitalis, Gervasius und Protasius, so daß als Sinn der Zusammenstellung gerade dieser Märtyrer in der Bischöflichen Palastkapelle schwerlich eine besondere Beziehung zwischen dem Bistum und den Abgebildeten herausgelesen werden kann.

Cosmas und Damianus sind abermals etwas später, in den vierziger Jahren des sechsten Jahrhunderts, in der Michaelskirche der Julianus und Bacauda verbildlicht, und zwar neben Christus

und den beiden Erzengeln an der Apsisstirn. Man hat vermutet, für die Bilder gerade in dieser Kirche seien historische Gründe maßgebend gewesen, da es die beiden heiligen Ärzte gewesen waren, denen man die Errettung Justinians von tödlicher Krankheit zuschrieb. Wohl liegt es doch viel näher, an einen ganz anders gearteten Hintergrund zu denken, der unwillkürlich jedem aufleuchten muß, der sich mit der im fünften und sechsten Jahrhundert bereits voll ausgebildeten Heiligenverehrung beschäftigt hat: nämlich daß man in dieser Kirche Reliquien dieser Märtyrer verwahrte, sie also hier auch verehrte und daher ihr Abbild anbrachte. Die in den Reliquien anwesende mystisch-magische Kraft gewann so auch Erscheinung im Bilde, welches ja in der ganzen Antike einen wesentlich realen Charakter als dingliches Anwesenheitsmal besaß.

Bei den Prozessionen der sechsundzwanzig Märtyrer und zweiundzwanzig Märtyrinnen, die Erzbischof Agnellus um 561 auf den Mittelschiffwänden der Kirche S. Martini in coelo aureo darstellen ließ, hat man vor allem gemeint, es seien die Heiligen des Meßkanon, sei es des römischen oder ambrosianischen oder gar, gleichsam einer Verschmelzung beider, in der Gestalt eines gänzlich unbekannten ravennatischen Meßkanons; aber kein Vergleich mit den vorhandenen oder vorauszusetzenden Listen ist bisher aufgegangen. Die Vermutung weiterhin, man habe die damals in Ravenna beliebtesten Märtyrer dargestellt, kann auch nicht zur Lösung des Rätsels führen, da solche Märtyrer in der Prozession fehlen, die zu dieser Zeit sicher in Ravenna verehrt wurden, andererseits in den Prozessionen einige Heilige nur hier und sonst nirgends in Ravenna erscheinen; nur neun von den sechsundzwanzig Märtyrern und nur drei von den zweiundzwanzig Märtyrinnen hatte man vorher in Ravenna eigene Kirchen, Memorien oder monasteria geweiht. Nehmen wir dagegen an, daß in der Kirche eine wenn auch außerordentlich große Anzahl von Reliquien verwahrt wurde, so erklärte sich vor allem das zum Teil gänzlich zusammenhangslose Aneinanderreihen von Märtyrern, die weder miteinander noch mit Ravenna sonst etwas zu tun hatten. Immer wieder stößt man ja auf Nachrichten, daß man alle diejenigen Reliquien sammelte, die man erhalten konnte, und neben solchen von den bekanntesten, und damit gesuchtesten, auch die Reliquien weniger bekannter Märtyrer von oft nur lokaler Bedeutung als kostbaren Schatz verwahrte. Es ist allerdings nicht einfach, sich das Zustandekommen eines so reichen Schatzes der Reliquien von nicht weniger als achtundvierzig Märtyrern und Märtyrinnen gerade in dieser Kirche zu erklären. Uns erschien die Vermutung nicht ungerechtfertigt, daß der Reliquienschatz der arianischen Hofkirche in den katholischen Kult übernommen worden ist, der in ganz besonderem Maße als ein Gewinn für die katholische Kirche hätte angesehen werden können: und daher würde man diejenigen dargestellt haben, deren Reliquien man verwahrte.

Das Bild nun, die Märtyrer zögen gleichsam in einer Prozession anläßlich der Rekondition ihrer Reliquien ein, hat bereits am Ende des vierten Jahrhunderts Victricius von Rouen in der Predigt anläßlich einer Kirchweihe geprägt und ausgestaltet: die Rekondition der Reliquien wird hier zur Allegorie des triumphalen Einzugs der Märtyrer selbst in die Himmelsstadt, und auch ihre höfische Gewandung und ihre höfischen Insignien, die sie gleich den Märtyrern und Märtyrinnen von S. Apollinare Nuovo tragen, erhalten als ihre Tugenden allegorische Bedeutung.

Daß die Rekondition von Reliquien auch anderwärts durch Bildnisse der Märtyrer manifestiert worden ist, bezeugt sodann eine der silbernen Reliquienkapseln, die unter dem Altar der Kathedrale von Grado, wohl zur Weihe im Jahre 579 beigesetzt worden waren: auf ihr finden sich nicht nur die Namen, sondern auch die Bildnisse derjenigen fünf Märtyrer, deren Reliquien die Kapsel enthielt. In der monumentalen Kunst ist dieser Brauch durch ein berühmtes Beispiel erwiesen: das Oratorium des hl. Venantius am Lateransbaptisterium, das Papst Johannes IV. (640–642) ausdrücklich zur Rekondition der Reliquien von dalmatischen und istrischen Märtyrern und Heiligen errichten hatte

lassen, während sein Nachfolger Theodor (642–648) die Mosaiken mit den Bildnissen aller jener Märtyrer und Heiligen, deren Reliquien hier rekondiert waren, entweder in der Apsis neben der Madonna und den Apostelfürsten oder auf den seitlichen Wänden anbringen ließ.

Die römischen Märtyrer bilden in S. Apollinare Nuovo die größte Gruppe: Clemens, Sixtus, Laurentius, Hippolytus, Cornelius, Johannes und Paulus, Sebastianus, Pancratius, Protus und Hyacinthus. Afrika vertritt Cyprian von Carthago, Spanien – wie meistens – Vincentius, Asien Polycarp von Smyrna, Griechenland Demetrios von Thessalonike. Der Rest stammt aus Mittel- oder Oberitalien: Cassianus von Imola, Sabinus von Spoleto, Chrysogonus von Aquileia, Apollinaris und die vermeintlichen Ravennaten Vitalis, Gervasius und Protasius sowie Ursicinus; und weiter sind nun die mit dem hier fehlenden Victor ältesten bekannten mailänder Märtyrer – die einzig bekannten vor den großen Auffindungen des Ambrosius –, nämlich Nabor und Felix dargestellt. Die Märtyrinnen führt Euphemia an; zweifellos hat in dieser Kirche ihre Gestalt an der Spitze des Triumphzuges einen besonderen Sinn: die Verteidigerin der Orthodoxie von Chalkedon, gegen die Häresien. Die größte Gruppe bilden wieder die Römerinnen mit Agnes, Caecilia, Emerentiana und Eugenia. Es fehlen nicht die Sizilianerinnen mit Agatha von Catania und Lucia von Syrakus. Pelagia ist aus Jerusalem, Christina aus Tyrus, Crispina, Perpetua und Felicitas sind Afrikanerinnen. Es erscheint auch vor allem Anastasia von Sirmium, zu der wir besondere Verbindungen der Goten vermutet haben. Aus der Sabina stammen Victoria und Anatolia, Savina aus Umbrien, Justina aus Padua, Valeria wahrscheinlich aus Mailand. Vincentia und Paulina sind dagegen nicht sicher zu lokalisieren.

Wie schon längst hervorgehoben worden ist, bilden sowohl unter den Märtyrern als auch unter den Märtyrinnen jene die Mehrzahl, die aus der westlichen Oikumene stammen; doch gehören auch, außer Ägypten, viele den östlichen und südlichen Teilen des Reiches an.

Daß man im sechsten Jahrhundert in Ravenna eine beträchtliche Anzahl von Reliquien verschiedener Heiliger und Märtyrer, wahrscheinlich bereits bei der Kirchweihe, rekondierte, bezeugt die Stiftung der Stephanskirche durch Erzbischof Maximian (551): hier hatte er die Reliquien des Titelheiligen und von neunzehn verschiedenen Aposteln, Evangelisten, Patriarchen und Märtyrern verwahrt: die größte Gruppe bildeten die Apostel Petrus, Paulus, Andreas, Johannes, Jacobus, Thomas und Matthaeus sowie Johannes der Täufer und sein Vater Zacharias; man verwahrte sodann die Reliquien des römischen Protomartyrs Laurentius, die neben denen des allgemeinen Protomartyrs nicht fehlen durften, sowie die des ravennatischen Protoconfessors Apollinaris. Die weiteren vier Märtyrer waren der berühmte Spanier Vincentius, der Illyrier Quirinus, der bereits lange vorher in Rom heimisch geworden war, Florianus von Lauriacum in Noricum, Aemilianus von Durostorum (Silistria) in Moesien. Weniger zahlreich waren die Märtyrinnen: Agatha von Catania, Euphemia von Chalkedon, die vor allem nicht fehlen durfte, sowie Agnes und Eugenia von Rom: sie alle erscheinen etwas später wieder in der Prozession der Jungfrauen von S. Apollinare Nuovo. Gerade das spricht für die Annahme, Anlaß der Bilder in S. Apollinare Nuovo sei das Vorhandensein von Reliquien gewesen.

Über die Reliquien, die der Bischof Vitalis in der wahrscheinlich auch noch im sechsten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts gestifteten Andreaskirche beisetzte, unterrichtet ein Gedicht des Venantius Fortunatus (carm. 1,2). Es sind Reliquien des Titelheiligen Andreas, der Apostelfürsten und von acht Märtyrern, an der Spitze Laurentius, Vitalis und Martinus. Sodann gab es noch die Reliquien des Bischofs Vigilius von Tridentum (Trient), der ähnlich für den Glauben starb wie die drei folgenden Märtyrer der Anaunia (Val di Non), nämlich Martyrius, Sisinnius und Alexander, deren Geschichte Vigilius schrieb und selbst Johannes Chrysostomos übermittelte. Ihre Reliquien sandte Vigilius dem Nachfolger des Ambrosius, Bischof Simplicius von Mailand. Nur die Reliquie einer Märtyrin war in

diesem Schatze enthalten, nämlich der Caecilia von Rom, deren Reliquien nicht in der Stephanskirche Maximians fehlten und deren Bild wieder in der Prozession von S. Apollinare Nuovo erscheint.

ZUSAMMENFASSUNG

Das hagiographische Bild, das etwa dreieinhalb Jahrhunderte der Heiligenverehrung in Ravenna gewähren, ist außergewöhnlich reich, vor allem wenn man die Vielfalt an Memorialkirchen mit dem vergleicht, was in dieser Beziehung in den bedeutenderen Städten der Provinzen des Reiches entweder überliefert ist oder durch Ausgrabungen ans Licht kam. Zwar nehmen, jedenfalls im fünften Jahrhundert noch, eigene Heilige keine oder zumindestens eine gänzlich untergeordnete Rolle ein und sind erst später als in den meisten Metropolen kultlich geehrt und verehrt worden. Gerade darin unterscheidet sich Ravenna von den großen Zentren der christlichen Oikumene: Rom, Carthago, Jerusalem, Alexandrien, Antiochien, Ephesos, Thessalonike, Sirmium, Salona und selbst Konstantinopel, das ursprünglich bar eigener Heiliger ist, erhielt ja bereits im vierten Jahrhundert durch Reliquienübertragung nicht nur zwei Apostel, darunter den ersten Jünger Jesu und Bruder des princeps Apostolorum, und einem Apostelschüler, sondern eine große Anzahl von Märtyrern und Heiligen, vor allem aus dem Orient, die schon bald heimisch geworden sind. Aber solche Translationen waren, außer wohl in Rom, überall üblich. Ambrosius brachte den von ihm gefundenen Agricola nach Florentium, die Leiber der anaunischen Märtyrer Martyrius, Alexander und Sisinnius wurden kurz nach ihrem Martyrium schon, am Ende des vierten Jahrhunderts, nach Mailand übertragen. Nichts derartiges ist für Ravenna überliefert. Obwohl die Stadt seit der Eroberung durch die oströmischen Truppen im Jahre 540 der nordadriatische Vorposten des Reiches geworden war, erwiesen die Kaiser nicht ihre allerhöchste Gunst etwa durch die Translation eines ganzen Märtyrerleibes oder eines Heiligen, der den wirksamsten Schutz gegen die seit dem letzten Drittel des sechsten Jahrhunderts permanente äußere Bedrohung geboten hätte, wie etwa Kaiser Anastasius den Leib des Apostels Bartholomaeus der Stadt Dara in Mesopotamien sandte; und Justinian errichtete dort sodann eine Memorialkirche dem Apostel, damit er diesen so heiß umkämpften, immer wieder von den Persern erstürmten Ort und damit zugleich die dauernd gefährdete Grenze zum Perserreich schütze.

Völlig im Dunkeln bleibt der Märtyrerkult Ravennas während des vierten Jahrhunderts. Erst mit dem fünften setzt eine sichere Kenntnis ein: es sind vor allem und zuerst römische Märtyrer und römische Kulte, die Fuß fassen, zum Teil wohl durch den Hof vermittelt. Die kaiserliche Familie ist es zweifellos gewesen, die sodann östliche, konstantinopler und kleinasiatische, aber auch palästinensische Kulte eingeführt hat. Nicht vor der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts scheint sich das geändert zu haben; erst damals entstanden wohl und kamen zur Blüte die Kulte des ravennatischen Bekenners Apollinaris, sodann der vermeintlichen einheimischen Märtyrer, voran Vitalis sowie Gervasius und Protasius und Ursicinus.

Bald darauf, um und nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts, wurden schließlich sicher Severus, aber wahrscheinlich auch Probus, Calogerus und Eleucadius, Nachfolger also des Apollinaris, zu den Ehren der Altäre erhoben.

Erst mit der byzantinischen Herrschaft, seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts also, im besonderen durch Bischof Maximian, kam eine Wendung, indem hauptsächlich Märtyrerkulte aus Konstantinopel eingeführt wurden und die italischen, unter ihnen im besonderen die römischen, in den Hintergrund traten. Erst damals wurde das Bild der ravennatischen Heiligenverehrung universell,

denn mit dem siebenten Jahrhundert sind die meisten Länder der Oikumene, außer Ägypten und dem mittleren Osten, vertreten: Afrika, Palästina, Syrien, Mesopotamien, Kleinasien, Moesien, Pannonien, Noricum, Gallien, Spanien und eine große Anzahl der italischen Regionen.

Seit dem Ende des sechsten, besonders aber seit dem siebenten Jahrhundert, haben sicherlich die aus dem Osten zugezogenen Mönche, vorwiegend Basilianer, einen starken Einfluß auf die Heiligen-Verehrung gehabt, ebenso der Exarchenhof, die byzantinische Beamtenschaft und nicht zuletzt die Truppen, die gerade die ihnen gewohnten orientalischen Heiligen oder diejenigen besonderen Kulte, die für einen militärischen Schutz wirksam waren, auch auf dem Außenposten nicht missen wollten: so führte man auch in Ravenna den Kult der Muttergottes der Blachernen ein, den höchsten Dienst zum Schutze der Hauptstadt, des Staates, des Kaisers, und er nahm von hier aus seinen Weg in das Abendland. Sicher war diese Muttergottes nach Ravenna geführt worden zum besonderen Schutz und zur Wehr gegen den unaufhörlichen drohenden Feind, die Langobarden, die schließlich doch dem Vorposten von Byzanz im Abendland 751 das Ende bereiteten.

DIE ANTIKE STADT

Bis zum heutigen Tage hat sich durch mehr als zwei Jahrtausende das städtebauliche Gefüge Ravennas immer wieder gewandelt. Diese Wandlungen gingen meist langsam, in kleinen Abschnitten, also allmählich vor sich. Jene die Stadt entscheidend formenden Eingriffe dagegen, wie die Anlage von neuen Straßensystemen oder Vierteln und Zentren, Neuorientierungen verschiedenster Art, die grundlegende Änderung des Verteidigungs-Systems und, bei einer Stadt im und am Wasser, die Leitung der Wasserläufe und Kanäle, die Anlage von Hafenplätzen, kennzeichnen die Epochen der Stadtgeschichte und sind in der Mehrzahl die unmittelbaren Folgen nicht nur eines allgemeineren, historischen Wandels der Bedeutung und Funktion der Stadt, sondern im besonderen Falle Ravennas auch der unaufhaltbaren Veränderungen der Morphologie des adriatischen Küstenlandes.

Es ist eine bestechende Aufgabe, im Gefüge einer lebendigen Stadt den Spuren ihrer Vergangenheit nachzuspüren: in den Straßenzügen und Plätzen, in der Lage älterer Bauten für sich allein und zueinander, in den Namen von Vierteln und Örtlichkeiten und nicht zuletzt in den Bodenfunden sowie in den Dokumenten der Archive, den Zeugnissen in Chroniken und Geschichtswerken und selbst oft zufälligen Erwähnungen in der alten Literatur.

Alle diese Aspekte tragen dazu bei, die Ortskunde des antiken Ravenna aufzubauen. Aber leider reichen unsere Kenntnisse keineswegs dazu aus, um eine anschauliche, einigermaßen genaue Vorstellung von der Stadtentwicklung in der Antike zu gewinnen: vor allem fehlen alle Spuren und Hinweise auf die Anfänge, so daß Lage, Ausdehnung und Gestalt der umbrischen Stadt bis hinein in die Zeit der letzten römischen Republik ganz im Dunkeln bleiben. Wir sehen deshalb wiederum nicht klar über das, was alles zur Neugestaltung in der Zeit des Augustus und seiner unmittelbaren Nachfolger geschah, nämlich als das umbrische, foederierte Oppidum als Hafenstadt des Reiches zum römischen Municipium aufstieg. Deshalb sind wir weiterhin im Unklaren darüber, welche Viertel für die Kaiserstadt der Spätantike neu entstanden und welche der bestehenden, in der Spätantike tiefgreifend durch die neue Bedeutung und Funktion der Stadt als Residenz und Reichshauptstadt nicht zuletzt ebenso als kirchlicher Mittelpunkt, verändert worden sind.

Eine ausgedehntere, systematische Erforschung der antiken Stadt im Boden wird durch die erhebliche Senkung des Niveaus und die Auffüllung des Bodens besonders erschwert: das Steigen des Grundwasserspiegels hatte zur Folge, daß fast sämtliche antiken Niveaus, die bisher festgestellt werden konnten, mit Ausnahme von denen, die auf dem Kamm einer Düne gelegen haben müssen, wie wahrscheinlich bei S. Apollinare in Classe, im Wasser weit unter der heutigen Oberfläche liegen; und zwar bis fast zu 7 m jenes der Porta Aurea, also ein verhältnismäßig 'spätes' Straßenniveau, des ersten Jahrhunderts n. Chr., das nochmals für eine römische Straße vor der Kirche S. Francesco aufgedeckt wurde. Wesentlich höher liegen dagegen bei S. Vitale Häuser des beginnenden zweiten Jahrhunderts n. Chr., aber immerhin doch noch unter dem heutigen Meeresspiegel. Es kann also nicht verwundern, wenn bisher in Ravenna Siedlungs-Spuren aus den älteren Zeiten vor Christi Geburt niemals ans Licht kamen.

Das wichtigste und älteste topographische Zeugnis der Stadt Ravenna ist die von Kaiser Claudius nach der überlieferten Bauinschrift im Jahre 43 n. Chr. errichtete, aber nur in den Fundamenten und einigen Fragmenten des Aufbaus erhaltene Porta Aurea: sie bestimmt zugleich den von Nordwest nach Südost verlaufenden, also eigentlich südlichen Mauerzug der römischen Stadt; wahrscheinlich mündete hier einst die Ravenna mit dem Festland verbindende Straße, vielleicht die Via Popilia. Auf den südlichen Mauerzug stoßen parallel zueinander ein westlicher und ein östlicher, beide wie der heutige südliche aus sehr viel späterer Zeit, aber zweifellos über der römischen Stadtmauer errichtet: zur östlichen römischen Stadtmauer scheinen ein Stück Ziegelmauer unmittelbar hinter der Apsis der Kathedrale, und zwar genau in derselben Flucht verlaufend, so wie ein etwas südlich davon aufrecht stehender römischer Rundturm zu gehören, an den die Erzbischöfliche Kapelle zu Beginn des sechsten Jahrhunderts angebaut wurde: in ihm vermutet man einen der Türme der römischen Porta Salustra. Aber von einem gegenüber im Westen die Mauer öffnenden Tor sind keine antiken Spuren vorhanden. Im Mittelalter befand sich hier, zweifellos in der Nachfolge eines antiken Stadttores auf tieferem Niveau, nur eine Mauerpforte, Posterula ad summum vicum oder Posterula Latronum genannt, welche erstere Bezeichnung auf die Hauptstraße, und damit gemäß den Regeln der römischen Stadtvermessung auf den Decumanus weist. Demnach hätte sodann von Porta Aurea der Cardo seinen Ausgang genommen und parallel zu den seitlichen Mauerzügen die Stadt durchschnitten: und in der Tat stieß eine solche von Porta Aurea ausgehende Straße auf eine sicher römische Brücke, deren Reste in der Via Salara, zwischen Via Cavour und Via S. Vitale aufgedeckt wurden, und die noch im Mittelalter als Pons Augusti bekannt war.

Auch der flumisellum Padennae genannte Wasserlauf, den diese Brücke überquerte, floß noch im Mittelalter in die Stadt etwas nördlich der Porta Adriana ein und mündete östlich beim heutigen Mercato Coperto, westlich unweit von S. Michele in Africisco, in den von Porta Serrata herkommenden Hauptwasserlauf des flumen Padennae. Beide vereint flossen in südlicher Richtung, die spätere Stadt bei Porta S. Mama verlassend. Daß flumen und flumisellum Padennae und ein weiterer Kanal, fossa Amnis oder Lamisa, bereits in römischer Zeit wesentlich den Charakter der Stadt bestimmten, kann kaum bezweifelt werden. Aber es steht nichts darüber fest, ob erstere beide zur Zeit der Errichtung der Stadtmauer in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. die Stadt durchflossen oder nur begrenzten: es ist die Ansicht weit verbreitet, daß beide Wasserläufe zusammen die nördliche und einen Teil der östlichen Stadtgrenze in der frühen und hohen Kaiserzeit gebildet hätten, ja daß an dieser leicht geknickten Grenzlinie vielleicht sogar die Stadtmauer gefehlt habe, da hier eine natürliche Verteidigungslinie vorhanden gewesen sei. Daraus würde folgen, daß die nördlich und östlich von flumen und flumisellum Padennae gelegenen Gebiete nicht zur alten Römerstadt aber auch nicht zu dem vorausgehenden umbrischen oppidum gehört hätten: man folgerte daraus schließlich, dieses sei, an der Stelle der Römerstadt gelegen, in ihr gleichsam aufgegangen, das heißt man habe das oppidum durch Cardo und Decumanus aufgeteilt und mit Mauern und Toren versehen und auf diese Weise zur typisch römischen Stadt gemacht.

Ein solches Bild der Entwicklung der antiken Stadt entspricht jedoch nach einer kühlen Prüfung der Funde und Quellen schwerlich den Tatsachen.

Denn schon in der frühen Kaiserzeit führen die Spuren städtischer Siedlung über flumen und flumisellum Padennae im Norden und Osten hinaus, wie aus folgenden gewichtigen Funden hervorgeht: das schon erwähnte Straßenpflaster in nicht weniger als 7 m Tiefe jenseits des flumen unweit der Kirche S. Francesco, Mosaikfußböden von Wohnhäusern östlich von S. Apollinare Nuovo, unter dem späteren Palast sowie zwischen S. Vitale und dem Mausoleum der Galla Placidia, vor der nahen Kirche

S. Maria Maggiore und weiter, sicherlich zu demselben Viertel gehörig, unter dem zerstörten Ostteil der Kirche S. Croce, alle aus der Zeit vom Ende des ersten bis zur Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. entstanden. Spuren einer so weiten Ausdehnung können kaum insgesamt allein als Zeugnisse einer etwa zu Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. beginnenden Siedlungsausdehnung angesehen werden, das heißt nicht lange nach der Neuorganisation der ravennatischen Siedlung, die in dem vermeintlichen engen Rahmen etwa in der Mitte des ersten Jahrhunderts n. Chr. angeschlossen gewesen sein müßte, worauf der Mauerbau mit der Porta Aurea aus der Zeit des Claudius weist. Hierzu kommt, daß der Geograph Strabon (5, 1, 7) die Rolle, welche die Wasserläufe innerhalb der Stadt hatten, besonders hervorhebt: "Ravenna ist die größte Stadt in den Lagunen, ganz von Holz erbaut und vom Wasser durchflossen, in seinem Verkehr auf Brücken und Fähren (zum Übersetzen, die venezianischen traghetti also) angewiesen". Dieser Passus weist eher darauf, daß flumen und flumisellum Padennae mindestens bereits im ersten Jahrhundert n. Chr. nicht die Stadt begrenzten sondern durchflossen, denn welche Wasserläufe, außer der fossa Amnis, hätten sonst Brücken oder Fähren erfordert, wenn nicht diese, denn Nachrichten oder Spuren von anderen sind niemals bekannt geworden.

Bis zu den beiden Wasserläufen zeichnet sich aber deutlich ein Mauerrechteck ab, das aller Wahrscheinlichkeit nach durch Cardo und Decumanus aufgeteilt war; nur weist nichts darauf hin, daß man hier ein durch die Römer organisiertes und befestigtes älteres oppidum erkennen muß: es handelt sich viel eher um eine neue römische Stadtanlage, im Anschluß, also neben der Umbrerstadt. Man kann sich vorstellen, daß das anläßlich oder infolge der Erhebung Ravennas zum römischen Municipium geschah, im eigentlichen als Folge des Wandels der Bedeutung dieser Siedlung, durch die Gründung des Hafens für einen großen Teil der Reichs-Kriegsflotte. Die römische Neustadt wäre sodann durch flumen und flumisellum Padennae von der älteren Stadt getrennt gewesen, diese hätte sich demnach nach Norden oder Nordosten oder sogar in beide Richtungen ausgedehnt – wir kennen ja nicht die Bedingungen des Geländes, das inselartig und zum Teil versumpft und daher ganz unregelmäßig und keineswegs völlig kontinuierlich gewesen zu sein braucht: von der Region von S. Vitale bis zu S. Vittore und der nördlichen Via Roma, zwischen S. Michele in Africisco, Spirito Santo und S. Giovanni Evangelista, zu S. Francesco und bis zum Südlauf des flumen Padennae.

Wenn bereits in der frühen Kaiserzeit flumen und flumisellum nicht Grenzen waren, sondern mehrere Teile derselben Siedlung verbanden, dann erklärte sich am besten die sonst eigentümliche Lage des Capitols, denn es lag nach den mittelalterlichen Regionsbezeichnungen unmittelbar gegenüber der Mündung des flumisellum in den flumen Padennae, östlich vom Cardo, etwas westlich von der heutigen Kirche S. Domenico. Die Lage eines solchen, für eine antike Stadt hochbedeutenden Zentrums an der Stadtgrenze wäre in der Tat ungewöhnlich; im anderen Falle hätten sich aber an Forum und Capitol jenseits der Wasserläufe ältere Stadtteile, das heißt die ältere, einheimische Siedlung, angeschlossen. So hätte das Capitol zwischen dem alten Oppidum und der römischen Neustadt, gleichsam zwischen ihnen vermittelnd, den Übergang geschaffen. In einem solchen Zusammenhang wären die immer wieder in den Quellen erwähnten Flußläufe und Kanäle ein wesentliches Element des städtischen Verkehrs gewesen, entsprechend dem Bericht Strabons.

Nur über eine beschränkte Anzahl von Anlagen und Bauten der römischen Stadt geben mittelalterliche Dokumente, wenige literarische Quellen und einige Inschriften spärliche Kunde.

Lage und Name des Forum übermittelte allein die heute verschwundene, mittelalterliche Kirche S. Mariae in Foro, einst am Beginn der Via Pasolini von der Via d'Azeglio aus: man wird annehmen können, daß diese Kirche die West-, vielleicht auch die Südseite des Forums bezeichnete, wo es

durch den von Porta Aurea zum Pons Augusti verlaufenden Cardo begrenzt war, während sich das Capitol im Nordosten auf der östlichen Seite des Cardo erhob, also wie fast stets in den römischen Städten wenn nicht unmittelbar am Forum so doch in dessen Nähe. Wohl mit Recht hat man beim Forum die von Theoderich wiederhergestellte Basilica Herculis gesucht, deren Zweck und Ursprung der Benennung keineswegs klar sind: sie war kaum, wie man jüngst vermutete, einem Hercules-Kult geweiht; eher könnte sie eine öffentliche Halle, eine sogenannte Marktbasilika, gewesen sein und sich ihr Name von einer in der Nähe aufgestellten, einst als Meridian dienenden Statue des Hercules oder anderen Hercules-Skulpturen herleiten.

Die Christianisierung der Stadt im Laufe der Spätantike war so gründlich, daß nie die Spur eines Göttertempels ans Licht kam, ja selbst die Nachrichten von der Existenz der Tempel sind äußerst dürftig, wenn nicht zweifelhaft, wie die wohl legendäre Erwähnung eines Apollotempels bei Porta Aurea in der Apollinaris-Vita (Agnell. LP. 2, TR. 27, HE. 281). Nur einmal ist in einer Inschrift aus Classis ein Tempel erwähnt, und es ist für Ravenna höchst bezeichnend der Tempel des Meeresgottes, aedes Neptuni (CIL. 11, Nr. 126). Im übrigen ist in den erhaltenen Inschriften nur die Rede von einigen Götterkulten, deren Tempel also in Ravenna gestanden haben werden: Fortuna Primigenia, Jupiter Terminalis, Silvanus. Sicher hatten die Gottheiten der capitolinischen Trias, Jupiter, Juno und Minerva, als die offiziellen Staatsgottheiten, ihre Stätte, eben auf dem Capitol; doch fehlt jede Spur von solchen Göttern, die für eine Militärstadt bezeichnend sein müßten, wie Mars und Bellona.

Einige öffentliche Bauten, welche Unterhaltung und Vergnügen dienten, lagen an der Peripherie: südlich von S. Agata Maggiore der Circus, und ebenfalls außerhalb der Mauern, südlich von Porta Aurea, das Amphitheater. Nicht bekannt ist dagegen die Lage des Theaters.

Dem von Martial ironisch erwähnten Mangel von Trinkwasser half erst der unter Kaiser Trajan erbaute Aquaedukt ab, mit dem man das Wasser aus dem Apennin heranführte. Bei sehr niedrigem Wasserstand werden noch jetzt im Bett des Flusses Ronco einige Pfeiler sichtbar. Vielleicht endete diese Wasserleitung in den Nymphaei, also in einer Zier-Brunnenanlage, unweit des Capitol; eine Spur davon ist jedoch nie ans Licht gekommen.

Von dem sicher einst reichen Schmuck der Stadt mit Statuen und anderen Kunstwerken ist fast nichts erhalten. Die meisterhaften Reliefs mit der Verherrlichung des Augustus und seiner Familie stammen vielleicht von einer monumentalen Altar-Anlage, wie der Ara pacis zu Rom. Vermutlich war am Capitol die Reiterstatue des sogenannten Regisole aufgestellt, die von den Langobarden nach Pavia verschleppt worden sein und einen der Antonine oder der Severer dargestellt haben soll. Weiterhin hat man dem Capitol jene Reliefs zugewiesen, auf denen Putten mit den Attributen von Gottheiten an leeren Götterthronen spielen und von denen einige Platten in Ravenna verblieben, andere in auswärtige Museen verstreut sind.

Von zentraler Bedeutung waren für die kaiserzeitliche Stadt die Castra classis praetoriae Ravennatis (auch nur castra praetoria Ravennatium genannt), das Lager der römischen Kriegsflotte für den Osten, die sicher das Flottenkommando und die Marinekasernen sowie auch die Arsenale umfaßt haben müssen. Sie werden im allgemeinen von der ravennatischen Lokalforschung, die sich bisher allein mit diesem Problem beschäftigte, nördlich von S. Apollinare in Classe gesucht, das heißt etwa dort, wo sich später die civitas Classis ausbreitete, also in einer beträchtlichen Entfernung vom römischen Ravenna. Aber da im allgemeinen die Truppenlager sich in unmittelbarer Nähe der römischen Städte befanden, wie es sich immer wieder in Gallien, Germanien, Britannien und anderen Provinzen des Reiches erweist, so fragt es sich auch im Falle von Ravenna, ob nicht das Flottenlager der frühen Kaiserzeit, also jenes, das Augustus anlegen ließ, näher bei der Stadt gelegen hat, und zwar

im Osten, nach dem Meere hin. Hier nun dehnte sich unter dem späteren sogenannten Palast Theoderichs des Großen, also östlich von S. Apollinare Nuovo, ein größerer durch Ausgrabungen leider nur zum Teil aufgedeckter Gebäudekomplex aus, dessen Mosaikböden vom ersten auf das zweite Jahrhundert n. Chr. entstanden sein werden. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird es sich hierbei um einen Teil der Castra der frühen Kaiserzeit handeln.

Von der römischen Stadt und den Castra nicht weit entfernt muß sich der ältere Hafen befunden haben. Jordanes erzählt im sechsten Jahrhundert, daß im ravennatischen Hafen an der Stelle der Schiffsmasten Apfelbäume gen Himmel ragten, was auf eine völlige Versumpfung schließen läßt. Daher kann man vermuten, daß dieser eigentliche ravennatische Hafen in der Spätantike zugunsten eines neuen, südlicher gelegenen, des Hafens bei der civitas Classis, aufgelassen war. Im ersten Jahrhundert n. Chr. ist das Leuchtfeuer des Hafens bei Plinius erwähnt: es ist nicht ausgeschlossen, daß es sich vor der späteren Porta Artemidoris befand, da man im frühen Mittelalter das Theoderich-Mausoleum als Kirche Sanctae Mariae Rotundae ad Pharum nannte.

Obwohl eine große Anzahl von Nekropolen bei Ravenna und Classis ans Licht kamen, sind sie nur ausnahmsweise systematisch erforscht, so daß sowohl über ihre Zugehörigkeit als auch über ihr Alter selten genaueres ausgesagt werden kann: fast immer muß es im Zweifel bleiben, ob die Friedhöfe bereits in der frühen oder hohen Kaiserzeit existierten oder ob sie erst in der Spätantike angelegt sind. Fast nie wurden pagane Grabdenkmäler in situ gefunden sondern oft in späteren Gräbern wiederverwendet, wobei allerdings der Schluß berechtigt erscheint, daß solche Monumente von aufgelösten Grabstätten auf demselben Gelände oder jedenfalls in dessen unmittelbarer Nähe stammen.

Nekropolen wurden bei der heutigen Darsena, östlich des Bahnhofs also, sowie westlich davon, beim Bahnhofsplatz und östlich von S. Giovanni Evangelista aufgedeckt. An letzterer Stelle lassen die Beigaben auf Bestattungen seit dem ersten Jahrhundert n. Chr. schließen. Spuren antiker Bestattungen fanden sich auch bei der Rocca Brancaleone und östlich von Porta Serrata, ohne daß an letzterer Stelle irgend etwas in Bezug auf ihr Alter bekannt wäre.

Das Hauptgebiet der antiken und frühmittelalterlichen Friedhöfe bei Ravenna dehnt sich südöstlich von der Stadt aus, es reicht südlich über die Kirche von S. Apollinare in Classe hinaus. Wahrscheinlich befanden sich diese Nekropolen auf einem langen Dünen-Zug, und zwar östlich und westlich einer Straße, die auf der Düne nach Süden führte, entsprechend der heutigen Via Vecchia Romea, die östlich der Bahnlinie Ravenna-Rimini und damit östlich von den Kirchen S. Severo und S. Apollinare verläuft. Im allgemeinen gelten diese Nekropolen, zumindest südlich von Caesarea, als zur civitas Classis gehörig. Aber immer wieder haben sich unter den Grabdenkmälern, gerade auch bei der südlicheren Nekropole, bei der Probuskirche, solche befunden, die eindeutig Ravennaten angehörten, wie die Dedikationsinschrift für M. Apicius Tiro Patronus Municipii Ravennatis, aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. Es ist daher wahrscheinlich, daß auch diese Friedhöfe südlich von Ravenna zur Stadt gehörten und sie sich, antikem Brauch gemäß, viele Meilen weit vor den Toren längs der Straßen ausdehnten.

DIE SPÄTANTIKE STADT

Nachdem die provinzielle Seestadt zur kaiserlichen Hauptstadt geworden war, wird sich bald, also nicht lange nach 404, das Stadtbild durchgreifend verändert haben. Diese neue Entwicklung muß bereits unter Kaiser Honorius begonnen haben, auch wenn unsere Quellen nichts darüber berichten: die Anforderungen, die aus den neuen Aufgaben erwuchsen, erheischten sicherlich nicht nur, daß die Stadt erweitert, die öffentlichen Gebäude vermehrt, sondern auch die Befestigungen verstärkt wurden. Man muß annehmen, daß Honorius schnellstens die Mauern in Stand setzen ließ, wie es unter seiner Regierung auch in Rom geschah, wenn nicht bereits in seiner ungefähr zwanzigjährigen ravennatischen Regierungszeit die Mauern erweitert worden sind. Agnellus erwähnt ein solches Unternehmen erst unter Valentinian III. Erneuerungen und Erweiterungen der Mauern werden später noch Theoderich dem Großen (494–526), dem Praefekten Longinus und dem Exarchen Smaragdus (583/8 und 603/9) zugeschrieben. Die umfassende Veränderung des Verteidigungssystems in der Spätantike war wenigstens zum Teil durch die Tatsache bedingt, daß man, wahrscheinlich in mehreren Abständen, den Raum der Stadt erweiterte, um neue Viertel einzubeziehen, andererseits mußte die Stadt wegen der dauernden Gefahr stets voll verteidigungsbereit sein.

Die Stadt erweiterte sich besonders nach Osten und Südosten: sicher ist das östlich der Kathedrale festzustellen, wo man die Mauer des ersten Jahrhunderts n. Chr. niederlegte und die Porta Sallustra, von welcher der Rundturm des Episcopiums stammen soll, aufließ. Da wir nicht den Umfang der Stadt kennen, bevor sie Residenz der Kaiser wurde, kann das Ausmaß ihres Wachstums in der Spätantike nur unbestimmt bleiben. Wir kennen allein die maximale Ausdehnung in der Spätantike, die dem mittelalterlichen Mauerring entspricht, allerdings ohne die südliche Vorstadt Caesarea. Eine größere Anzahl der noch im Mittelalter gebräuchlichen Namen der Stadttore geht zweifellos auf die Spätantike zurück; zum älteren Mauerzug gehört mit Sicherheit allein die Porta Aurea und die Posterula Latronum, auch Posterula summi vici genannt. Beginnend etwas nördlich von S. Giovanni Evangelista, öffnete sich in den Mauern in der Gegend des Bahnhofes die bereits erwähnte Porta Artemidoris, von der aus man zum nördlichen Hafen, zum Theoderich-Mausoleum und zu dem noch unten zu erwähnenden Campus Coriandri gelangte, dann folgten nach Südosten hin Porta Palatii und Porta Vandalaria, beide östlich des kaiserlichen Palastes; in die Porta Sancti Laurentii mündete von Süden her die Via Caesaris, von Classis und Caesarea aus, und im Inneren folgte der große Straßenzug der Platea Maior, die heutige Via Roma. An der Südseite der Mauern befanden sich Porta Ursicina und Porta Sancti Mamae, diese wohl einst nur ein Mauerdurchlaß für flumen Padennae. Während in der älteren römischen Mauer Porta Aurea sicher dem ersten Jahrhundert angehört, ist es nicht sicher, aber wahrscheinlich bei Posterula Zenonis, Porta Teguriensis sowie bei der Posterula Ovilionis oder Augusti, die wegen ihres Namen (wie Pons Augusti) auf eine Entstehung im ersten Jahrhundert n. Chr. weist. Dagegen dürfte die Porta Sancti Victoris oder Guarcinorum erst der Spätantike angehören: sie lag im Norden der Stadt, etwas westlich der heutigen Porta Serrata.

In der Spätantike scheint innerhalb der Stadt die schon erwähnte Platea Maior, die heutige Via Roma, der Hauptstraßenzug gewesen zu sein: er führte am Palast vorbei zum Sankt-Laurentius-Tor und von dort über Caesarea nach Classis. Weiter ergeben sich neben den älteren Straßen des römischen Mauvierecks, wie Cardo und Decumanus, einige wichtige durch die Brücken über flumen und flumisellum sowie über die fossa Amnis; diese Brücken sind entweder durch Funde, allerdings meist in einem mittelalterlichen Zustand, oder durch die Quellen bekannt. Es führte über flumen Padennae nördlich der Einmündung des flumisellum Pons Marinus, im Zuge einer Straße, die heute noch den Namen der Brücke trägt, sodann nach der Einmündung des flumisellum Pons Sancti Michaelis, wenig westlich von S. Michele in Africisco, Pons Apollinaris oder Coopertus, im Zuge der heutigen Via Romolo Gessi, der eine wichtige, im Osten bis zur Moneta Aurea, der Goldmünze, führende Straße vorausging: an dieser Brücke fand man noch die antiken Ansätze der Brückenwölbung. Pons Cepitellus lag westlich vor S. Francesco, der einstigen Apostelkirche. Das flumisellum Padennae überquerte ganz im Westen Pons Sancti Stephani, am Anfang der Via Manfredo Fanti, westlich von S. Vitale; sie war nach der von Maximian gegründeten Stephanskirche genannt. Als wichtigste Brücke über das flumisellum blieb Pons Augusti erhalten. Über die fossa Amnis gelangte man mittels Pons Candanavariae, von der bisher keine Spuren zu Tage kamen, sodann Pons Milvius oder Calciatus, wahrscheinlich für die große Straße (Cardo) von Porta Aurea zum Pons Augusti; Pons Pistorum ist vielleicht mit Pons Cepitellus gleichzusetzen und müßte sich dann im Zusammenfluß von fossa Amnis und flumen Padennae befunden haben.

Wohl schon älter als die Spätantike war ein Suburbium vor den Mauern, das allerdings während der anzunehmenden, verschiedenen Stadtmauer-Erweiterungen mit dem Stadtkern vereinigt worden zu sein scheint. Es werden sich sodann neue Viertel vor den Mauern gebildet haben: es schlossen sich an, unmittelbar im Süden um die Via Caesarea, das gleichnamige Suburbium; unmittelbar im Nordosten eine barbarische Vorstadt (vicus barbaricus), die allerdings in den Quellen nicht ausdrücklich belegt ist; sie dürfte schon vor der gotischen Herrschaft vorhanden gewesen sein als der Wohnbezirk der barbarischen Truppen, zu dem auch der Campus Coriandri als Truppenübungsplatz gehört haben wird.

Wenn Sidonius Apollinaris kurz nach der Mitte des fünften Jahrhunderts den Hafen von Classis portus novus nannte, so muß ihm ein älterer vorausgegangen sein, und zwar an einer anderen Stelle. Wir haben bereits die Vermutung ausgesprochen, daß dieser ältere Hafen östlich von Ravenna, also nördlich vom classicaner Hafen, lag; er war während der Spätantike bereits versumpft und aufgelassen. Wann man ihn jedoch durch den portus novus ersetzte, entzieht sich unserer Kenntnis: die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß es erst in der Spätantike geschehen ist. Dieser Hafen muß bis in die byzantinische Zeit benutzbar gewesen sein, da von ihm die Verbindung mit dem Osten und damit die Existenz von Ravenna als Hauptstadt zuerst des Westreiches und später des byzantinischen Gebietes in Italien abhing, andererseits auch die Flotten Odovakars und Theoderichs eines guten Hafens bei der Hauptstadt bedurften, abgesehen davon, daß der classicaner Hafen einen nicht unerheblichen Handel für Ravenna selbst und sodann als Umschlagsplatz für Norditalien vermitteln mußte.

Das sich hier entwickelnde suburbium hatte seinen Namen von der kaiserlichen Flotte als Civitas Classis, ein Name, der zuerst in dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo auftaucht. Doch war das suburbium in jedem Falle älter, was vor allem der Bau einer Hauptkirche vor der Mitte des fünften Jahrhunderts bezeugt. Wohl zugleich mit einer eigenen comunalen Organisation erhielt die civitas auch eine eigene kirchliche, die aber vom ravennatischen Bischof abhängig blieb. Ein umfassendes Verteidigungs-System scheint erst in der Zeit der Langobardeneinfälle durch den Praefekten Longinus angelegt worden zu sein, was später noch der Exarch Smaragdus ausbaute. In Classis war wahr-

scheinlich ein großer Teil der Truppen in der Zeit des Exarchats stationiert. So hieß ein Viertel Armeniae, am wahrscheinlichsten nach den hier liegenden armenischen Soldaten.

Sehr wenig ist über die öffentlichen Bauten der Spätantike bekannt. Die bereits vorhandenen wurden sicherlich geziemend instand gehalten. So weiß man, daß Theoderich der Große und unter Kaiser Maurikios der Exarch Smaragdus (583/8; 603/9) den von Trajan errichteten Aquaedukt restaurieren ließen, ebenso wie Theoderich die Basilica Herculis instand setzte, die wir als eine Marktbasilika oder eine Halle ähnlicher Funktion ansehen möchten. Sowohl der Circus als auch das Theater standen nicht nur in der Spätantike, sondern wurden damals auch noch benutzt, was ausdrücklich für das fünfte und das sechste Jahrhundert bezeugt ist. Vor der Porta Artemidoris lag das Stadium Tabuli, wahrscheinlich eine spätantike Anlage. Von großen Thermenbauten, wie sie zum Beispiel noch in der Spätantike in Konstantinopel erbaut worden sind, gibt es keine irgendwelchen Zeugnisse; doch besaß die Stadt noch im siebenten Jahrhundert öffentliche Bäder, deren Mehrzahl jedoch in privatem Besitz gewesen sein dürfte; gesonderte Bäder gab es für die orthodoxen wie für die arianischen Kleriker bei den beiden Episcopien. Ob die im Mittelalter in der Stadt an mehreren Stellen erwähnten Straßen-Portiken schon auf die Spätantike zurückgehen, ist nicht zu entscheiden.

Keines der in der Stadt in großer Zahl vorauszusetzenden Ehren-Denkmäler ist erhalten geblieben. Karl der Große soll das vor dem Palast aufgestellte Reiterbild Theoderichs nach Aachen haben bringen lassen: doch fragt es sich, ob es sich nicht um das Denkmal eines spätrömischen Kaisers gehandelt hat, da ja doch wahrscheinlich nach der Einnahme Ravennas durch die Byzantiner im Jahre 540 die öffentlichen Denkmäler des Gotenkönigs entfernt worden sind.

Einziges Zeugnis eines solchen Monumentes dürfte das große Kapitell im Museo nazionale sein, das eine Ehrensäule bekrönt haben und die Basis der Statue gewesen sein wird.

Erst dann, als Ravenna Hauptstadt geworden war, wird man am Forum das Miliarium aureum aufgestellt haben, einen goldenen Meilenstein, von dem aus, wie einst allein in Rom und später auch in Konstantinopel, die Reichs-Straßen ausgingen und die Entfernungen der Itinerarien berechnet werden konnten. Das Miliarium aureum als Mittelpunkt der Reichs-Straßen war damit gleichsam Symbol der hauptstädtischen Funktion von Ravenna.

Entscheidend änderte sich in der Spätantike das Stadtbild durch das Entstehen neuer Zentren neben den alten, wie dem Forum und dem Capitol, welches letztere im christlichen Zeitalter jede Bedeutung verloren haben wird, nachdem die Tempel geschlossen und wahrscheinlich bald darauf abgetragen worden sind. Brennpunkt der Hauptstadt war zweifellos das sacrum palatium, der kaiserliche Palast, ein im Laufe der Zeit durch Zubauten sich weit ausdehnender Komplex, nach dem Meere hin im Osten der Wohnstadt gelegen, wohl schon von Anfang an von dieser durch den großen von einem Nordtor zum Südtor führenden Straßenzug, die der heutigen Via Roma entsprechende Platea Maior, getrennt.

Es entzieht sich unserer Kenntnis, ob bereits Kaiser Honorius in Ravenna einen Palast erbauen ließ. Denn die Nachricht des Agnellus, der Kaiser habe Lauricius mit dem Bau des Palastes beauftragt, dieser jedoch habe mit dem dafür zur Verfügung gestellten Mitteln in Caesarea dem Märtyrer Laurentius eine Kirche errichtet, ist sicher gänzlich legendär. Da die Übersiedlung des Hofes im Jahre 402 nach Ravenna plötzlich erfolgte, nämlich unter dem Eindruck der Belagerung Mailands durch die Westgoten, wird man sich, ohne daß irgendwelche Vorbereitungen hätten getroffen werden können, so gut es ging in der provisorischen Residenz haben einrichten müssen. Das geschah mutmaßlich in Baulichkeiten im Besitze des kaiserlichen Fiscus: dafür kamen in erster Linie die castra von Ravenna in Frage, die in jedem Fall sofort zur Aufnahme von Kaiser und Hof bereitgestellt werden

konnten. Möglich, daß man die ravennatischen castra sodann zwischen 402 und 404 umbaute oder erweiterte, nämlich in jener Periode, in der Honorius nachweisbar nicht in Ravenna weilte; so siedelten vielleicht 404 der Kaiser, der Hof und die Verwaltungsspitzen in eine neu hergerichtete Residenz in und um die castra über.

Es ist in diesem Zusammenhang vor allem zu beachten, daß der einzige, bisher vom ravennatischen Palast aufgedeckte Teil, der östlich von S. Apollinare Nuovo liegt und allgemein als der Theoderich-Palast gilt, mehrere Bauperioden zeigt; die älteste Schicht geht mit ihren Mosaiken auf das Ende des ersten oder die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. zurück. Andererseits hat sich im zweiten Jahrhundert sicher die Wohnstadt nicht so weit nach Osten hin ausgedehnt. Die Lage paßte nun auf das beste für die durch Quellen belegten castra classis praetoriae Ravennatis, den Sitz des römischen Flottenkommandos, die sicher nahe dem Meer und dem wohl besonderen Kriegshafen gelegen haben dürften, wie wir schon oben vermutend ausführten: wahrscheinlich wird man also die castra in diesen ältesten Schichten des sogenannten Theoderich-Palastes erkennen, während ein tiefgreifender, dem fünften Jahrhundert zuzuweisender Um- beziehungsweise Neubau der Zeit des Honorius zugewiesen werden könnte. Wie weit sich der Komplex nach Norden hin ausdehnte, ist nie festgestellt worden; vielleicht reichte er nahe heran an die von Galla Placidia möglicherweise als Palastkirche gegründete Basilika des Evangelisten Johannes.

Ein Palast Galla Placidias nahe S. Croce wird erst im Mittelalter erwähnt, er gehört mit Sicherheit in das Reich der Legende.

Agnellus dagegen berichtet, Valentinian III. habe sich an einem ad Laureta (oder in Laureto, im Lorbeerhain) genannten Ort einen Palast erbauen lassen: er scheint südlich von dem erwähnten Komplex, weiter nach Caesarea hin, gelegen zu haben, wie ebenfalls aus dem Liber Pontificalis hervorgeht (132. v. Damiani XXXVII, HE. 365). Vielleicht war für diesen Neubau die Gründung eines eigenen Hausstandes des jungen Kaisers nach seiner Hochzeit mit Licinia Eudoxia der Anlaß, und es wäre sodann der bisherige Palast der Kaiserin Mutter und wohl auch der Kaiserin Schwester überlassen gewesen, welche, getrennt von jener der Mutter, dort eine eigene Hofhaltung gehabt haben wird.

Im Palast in Laureto residierte nach dem Untergang des weströmischen Kaisertums der König Italiens Odovakar; hier wurde er im Jahre 493 von Theoderich umgebracht. Möglicherweise nahm auch der Gotenkönig in Laureto vorerst seinen Wohn- und Regierungssitz.

Die Quellen erwähnen sodann einen eigenen Palast Theoderichs, das palatium Theodoricianum. Die wohl nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts in Ravenna verfaßte, sogenannte Chronik des Anonymus Valesianus vermerkt, Theoderich habe den Palastbau zwar beendet mitsamt den Außenportiken, ihn aber nicht mehr selbst geweiht. Vielleicht betraf diesen Bau ein zwischen 507 und 511 erlassenes Edikt Theoderichs, nach dem Baumaterial, vor allem Marmor, aus dem Hause der Pincier in Rom nach Ravenna gebracht werden sollte.

Weiter sind im Liber Pontificalis des Agnellus vom Theoderich-Palast erwähnt das Triclinium ad mare und der Chalke genannte Fronttrakt mit dem Haupteingang des Palastes, eine Stelle, die auch Sicrestum hieß und wo sich zur Zeit des Agnellus, anstelle dieses damals schon zerstörten Palasttraktes, die ecclesia Salvatoris (in Calchi) erhob. Damit ist die Lage gesichert: nämlich südlich von S. Apollinare Nuovo, an der Stelle des sogenannten Exarchen- oder Theoderich-Palastes, der nichts anderes als der Westtrakt der zerstörten Kirche S. Salvatore in Calchi ist. Diese Kirche erhebt sich über einem abgetragenen umfangreichen Bau, der weiterreichte, mehrere Niveaus und Perioden erkennen läßt: diese scheinen den Niveaus des weiter östlich, einst vor 1914 ausgegrabenen bereits

erwähnten Baukomplex genau zu entsprechen. Während das älteste Niveau dort sicher der frühen und hohen Kaiserzeit angehört, das nächste wahrscheinlich dem fünften Jahrhundert, so ist im allgemeinen die von unten als dritte gezählte Schicht nach dem Stil der vorwiegend ornamentalen Mosaiken in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts zu setzen: wohl weist diese Periode auf einen durchgreifenden Umbau und eine teilweise beträchtliche Erweiterung des Bestehenden, aber nicht auf einen wirklichen Neubau zu Beginn des sechsten Jahrhunderts. Man müßte daher annehmen, daß Theoderich, Teile des älteren kaiserlichen Palastes mitbenutzend, umbaute und die ältere Anlage, durch Anbauten erweiterte; es hätte sich demnach also nicht um einen wirklichen Neubau gehandelt.

Doch erlauben die starke Zerstörung bis auf die Grundmauern – die Fußböden sind, wenn auch meist stark beschädigt, liegen geblieben –, die unvollständige Ausgrabung der zweifellos großen Anlage, die sich nicht nur weiter nach Norden, sondern auch unter der Via Alberoni nach Süden hin ausdehnte, sodann die mangelhafte Veröffentlichung der an sich reichen Funde vor dem Ersten Weltkrieg kein klares Bild zu rekonstruieren. Jener wie der verschüttete, heute sogar teilweise überbaute östliche Teil zeigte eine nicht ganz regelmäßige Hofanlage im Zentrum, die schon zur ältesten Anlage gehört zu haben scheint und die jedenfalls an drei Seiten von Hallen oder Korridoren umgeben war; südlich und nördlich schloß daran je eine Flucht von sicherlich geschlossenen Räumen an. Der Südtrakt, soweit er aufgedeckt wurde, umfaßt meist kleinere, rechteckige, teils mit Suspensurae versehene Räume, vor denen nach Süden ein schmaler korridorartiger Raum liegt: man kann hier die Bäder des Palastes, aber auch heizbare oder nur trockengelegte Wohnräume vermuten. Hauptraum des Nordtraktes war ein in der Mitte der Hoffront gelegener, großer längsrechteckiger Saal mit weiter Rundapsis an der Nordseite, an den kleinere Räume, darunter wieder einer mit Apsis, seitlich anschlossen. Dieser Saal war eine Erweiterung eines kleineren, mit flacher Apside versehenen der ältesten Anlage angehörigen Raumes. Der Fußboden bestand aus auf das beste gefügten bunten Marmorplatten, aus opus sectile. Östlich davon liegt ein wohl einst über einen Vorraum vom Hof her zugänglicher Saal mit kleeblattförmigem Grundriß, eine cella trichora also, die sich durch ihre reichen, leider stark zerstörten Bodenmosaiken auszeichnet. Während die Böden der drei Apsiden ornamentale Mosaiken bedecken, umgeben im mittleren Quadrat ein Bild des Kampfes des Bellerophon mit der Chimaira vier Medaillons mit weiblichen Halbfiguren: es sind die Personifikationen der Vier Jahreszeiten, wie es klar aus der von zwei geflügelten Genien gehaltenen Epigramm-Inschrift im Mosaik hervorgeht:

> «Nimm zu dir, was Herbst, was Frühling, was Winter, was Sommer im Wechsel erneut hervorbringen und auf der ganzen Erde erzeugen».

Diese Anspielungen auf die nach der Jahreszeit wechselnden, willkommenen und Genuß versprechenden Gaben für die Tafel lassen keinen Zweifel daran, daß dieser Dreiapsiden-Saal als tricliniulm, als Speisesaal, diente. Vielleicht handelt es sich tatsächlich um jenes triclinium ad mare, das Agnelus als im Theoderich-Palast gelegen erwähnt und in dessen tribuna, also wohl der Hauptapsis, über der Tür Theoderich zu Pferd dargestellt war. Vielleicht handelte es sich dann bei dem nach Westen hin anschließenden Apsiden-Saal um eine Audienz- oder Empfangshalle.

Die Gestalt jenes Teils des Palastes, in dem sich der Haupteingang befand, ist unbekannt, da seine Fundamente noch unter den Ruinen der Kirche S. Salvatore in Calchi verborgen sind. Der Beiname der Kirche gibt den sicheren Hinweis auf den Namen des Palasttraktes, jedenfalls in späterer Zeit: er hieß demnach Chalke, analog dem großen Eingangsbau des Konstantinopler Kaiserpalastes, der Büro- und Gerichtsräume enthielt; ebendasselbe muß man auch in Ravenna vermuten, da dieser Teil auch als sicrestum (Amt) bezeichnet wurde. Vielleicht ist in dem berühmten Mosaikbild der civitas Ravennas in S. Apollinare Nuovo diese Chalke des Palastes dargestellt. Einen Hinweis darauf könnte

die Tatsache geben, daß in dem Giebel des mittleren Propylon, ehe Erzbischof Agnellus aus dem Bilde die Figuren ausbrechen ließ, wohl eine Reiterfigur dargestellt war, was mit einer Notiz des Agnellus verbunden werden könnte, die besagt, daß im Giebel der Chalke sich ein Mosaikbild befand mit Theoderich dem Großen zu Pferde, Schild und Lanze haltend, zu seinen Seiten die Personifikationen der Städte Rom und Ravenna, erstere mit Helm und Speer, letztere dem König sich nähernd, indem sie einen Fuß auf das Land, den anderen auf das Meer setzte. Das Mosaik nun gibt im Vordergrund nicht einen Hof oder das Innere eines basilikalen Saales, wie vermutet worden ist, sondern eine breite Front wieder: die Mitte bildet das hohe Propylon mit dem eben erwähnten, einst mit einem Mosaikbild versehenen Giebel; zu seinen Seiten verlaufen niedrigere Säulenhallen, und über diesen liegt ein weiteres, ganz mit Fenstern geöffnetes Stockwerk. Rechts schließt eines der Tore von Ravenna an, und so könnte man daran denken, daß gerade jene Straße gemeint sei, die am Palast zum Tore nach Caesarea und Classis vorbeiführt. Ob hier auch jene Portiken des Palastes lagen, die vom Anonymus Valesianus erwähnt werden, ist wiederum nicht mehr festzustellen, auch nicht, ob diese Portiken mit jenen gleichzusetzen sind, bei denen die auch zum Palast gehörige Moneta aurea, die Gold- und Silbermünze untergebracht war: sie unterstand unmittelbar dem comes sacrarum largitionum, dem Finanzminister, und hatte im römischen Reiche nur ein Gegenstück oder besser Vorbild, nämlich die Goldmünze im kaiserlichen Palast zu Konstantinopel, im Gegensatz zur Moneta publica oder vetus der öffentlichen oder 'alten' Münze, in der man die Scheidemünzen prägte und die sich östlich von S. Croce, unmittelbar bei der Kirche S. Apollinare in Veclo befand. Aber auch bei der letzteren handelte es sich um eine Einrichtung, die erst, als Ravenna kaiserliche Residenz wurde, in die Stadt überführt worden war. Um das Jahr 402/3 hatte man die Münze von Aquileia, bis dahin eine der wichtigsten Italiens, geschlossen und, wie sich aus den letzten aquileienser und den ersten ravennatischen Prägungen ergibt, das Personal, die Prägestöcke und das sonstige zu einer Münze gehörige Material in die neue Hauptstadt Ravenna überführt. Von nun an prägte man Gold-, Silber-, Bronze- und Kupfermünzen in Ravenna, selbst nach der Auflösung des weströmischen Kaiserreichs unter den germanischen Königen. Etwa fünfzehn Jahre nach der oströmischen Eroberung, seit dem letzten Jahrzehnt der Regierung Justinians, begann die ravennatische Münze abermals Münzen jeder Art zu prägen, und die ganze byzantinische Zeit über, bis zu Kaiser Leon III. und Konstantinos V., blieb Ravenna eine der wichtigen byzantinischen Münzstätten.

Aus mittelalterlichen Quellen geht noch die Lage der Palastwache, excubita, die ebenfalls wieder ihr Gegenstück im konstantinopler Palast hatte, hervor: sie lag südlich von S. Giovanni Evangelista, und damit ist es möglich zu bestimmen, daß der Palast sich mindestens von der Via Alberoni im Süden bis an S. Giovanni Evangelista im Norden ausgedehnt hat.

Auch nach dem Ende der gotischen Königsherrschaft blieb der Palast weiter das Regierungszentrum: nach der Besetzung Ravennas durch die Oströmer nahmen wohl von hier aus die Praefekten Italiens ihre Regierungspflichten im Namen des Kaisers wahr, und sicher ist es, daß noch im siebenten Jahrhundert die Exarchen als die Statthalter des Kaisers im Theodericianum residierten, worunter man noch im frühen Mittelalter wahrscheinlich den ganzen Hauptkomplex des kaiserlichen Palastes, samt den Zu- und Umbauten Theoderichs, verstand. Vielleicht übernahm man auch erst in byzantinischer Zeit vom konstantinopler Kaiserpalast die Bezeichnungen für manche Teile des Palastes wie Chalke, Sikreston, Exkubita.

Schon ehe Ravenna weströmische Hauptstadt wurde, begann das Christentum mit seinen Institutionen die Stadt tiefgreifend zu wandeln, ein Wandel, welcher die Stadt bis auf den heutigen Tag bestimmte: heute noch befindet sich der in der späten Antike entstandene Mittelpunkt des ravennatischen

Christentums, Episcopium und Kathedrale, an derselben Stelle, ein außerordentliches Beispiel für eine ununterbrochene, lebendige kirchliche Tradition über anderthalb Jahrtausende. Die von Ursus wohl zu Ende des vierten Jahrhunderts gegründete Kathedrale und der wahrscheinlich noch ältere Bischofssitz lagen innerhalb der älteren römischen Stadt, aber nach allem, was wir wissen, an deren Peripherie unmittelbar bei der Stadtmauer, ganz ähnlich wie bereits in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts am Euphrat, an den Ostgrenzen des Reiches die Hauskirche von Dura Europos, weiter sicher schon in konstantinischer Zeit, das Episcopium und die Hauptkirche in Salona, vor allem aber der römische Bischofs-Palast und die Kathedrale, die Basilica Constantiniana am Lateran. Die Besitzverhältnisse der früheren Gemeinden, der Mangel an freiem Platz in den Stadtzentren, die durch öffentliche Bauten eingenommen sind, selbst noch nach der Verkündigung des Kirchenfriedens durch Konstantin den Großen, führten dazu, daß häufig der Mittelpunkt des frühen Christentums an der Peripherie der Städte entstand. Diese Tatsache hatte oft einen entscheidenden Einfluß auf die Gestalt der Städte in der Spätantike; durch die Lage von Kathedrale und Bischofssitz, welch letzterer in wachsendem Maße für das allgemeine Leben und die kommunale Organisation, ja bekanntlich selbst für die Rechtsprechung, wichtig wurde, verlagerte sich oft der Schwerpunkt des städtischen Lebens an die Peripherie, hinweg von den alten Zentren, wie dem Forum. Zweifellos hat gerade in Ravenna die Lage von Kathedrale und Episcopium dazu beigetragen, daß man einen großen Teil der älteren östlichen Stadtmauer niederlegte und sich die Stadt weiter nach Osten hin ausdehnte.

Bald waren es die anderen Kirchengründungen, um die sich neue Zentren, innerhalb und außerhalb der Stadt, bildeten. Soweit wir darüber Bescheid wissen, entstanden die frühen Kirchengründungen an der Peripherie oder im Suburbium. Es ist möglich, daß man schon in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts Kirchen bei den Coemeterien erbaute, wie die vielleicht früheste unter ihnen, die Basilica Probi vor den Mauern von Classis, etwas südlich von der Apollinariskirche gelegen. Noch im vierten Jahrhundert stiftete wahrscheinlich Bischof Liberius III. einen kleinen Memorialbau für den Märtyrer Pullio südöstlich vom Palast. Zu Beginn des fünften Jahrhunderts, wohl schon unter Kaiser Honorius, errichtete man die Gedenkkirche für den berühmten römischen Märtyrer Laurentius in der Südvorstadt Caesarea. Galla Placidia war es, die an der Peripherie der spätantiken Stadt, nördlich des Palastes die Kirche für den Evangelisten Johannes wahrscheinlich als die Hofkirche stiftete. Wieder nicht im Stadtzentrum, sondern in einem älteren Wohnviertel der Stadt, wie die Funde erweisen, im Nordwesten nördlich des flumisellum und westlich des flumen Padennae, entstand in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Kirche des hl. Kreuzes und daran angebaut das sogenannte Mausoleum der Galla Placidia. Hier bildete sich nun im Laufe der Zeit ein weiteres kirchliches Zentrum: noch unter Galla Placidia soll dort ein Oratorium des Zacharias erbaut worden sein, und in das fünfte Jahrhundert gehört auch der kleine, unter S. Vitale aufgefundene Memorialbau, der wahrscheinlich bereits Reliquien dieses Heiligen bewahrte. Dann folgte in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts unmittelbar daneben die Marienkirche des Ecclesius, und zwar auf Grund und Boden, der dem Bischof gehörte; bald darauf der glanzvollste Bau der Stadt, die von Julianus Argentarius gestiftete von Maximian geweihte Kirche des hl. Vitalis, sodann die Memoria des Protomartyrs Stephanus unter Erzbischof Maximian und schließlich die Johannes dem Täufer geweihte Kirche beim Zacharias-Oratorium, welche der Schwiegersohn Kaiser Justins II., Baduarius, zur Zeit des Erzbischofs Petrus III. erbauen ließ, und wohl schon seit dem sechsten Jahrhundert erhob sich östlich von S. Croce die Gedenkkirche des hl. Apollinaris innerhalb der Stadt. Allmählich, im Laufe der Zeit, hatte sich also im Nordwesten Ravennas bis zum Ende der Antike gleichsam ein heiliger

Bezirk gebildet, dessen Entstehung zu außerordentlichen und phantastisch erscheinenden, aber dem Lichte historischer Tatsachen nicht standhaltenden Vermutungen Anlaß gegeben hat.

Dagegen wissen wir, daß man am Forum eine Kirche erst am Ende des fünften Jahrhunderts gründete, nämlich die Memoria für die römische Märtyrin Agnes. Zweifellos hatten sich kirchliche Bauten bis zum Ende des sechsten Jahrhunderts also bis in die erste Zeit des Exarchates, über alle Viertel der Stadt ausgebreitet – in der eigentlichen Römerstadt wären noch für das fünfte Jahrhundert die Euphemia-Kirche ad Arietem, für das sechste die von Maximian gebaute Andreaskirche und jene vor der Mitte des sechsten Jahrhunderts entstandene der hll. Johannes und Paulus zu nennen –, ebenso wie über das ganze Suburbium, die Vorstädte, vor allem in Classis: hier entstand, wohl erst dann, als die civitas Classis im fünften Jahrhundert constituiert war, als zentrale Kirche die basilica Petriana mit ihrem Baptisterium, sowie in der Mitte des sechsten Jahrhunderts vor ihren Mauern die hinfort wichtigste Gedenkkirche Ravennas, nämlich für den ersten Bischof von Ravenna, Apollinaris, und ebenfalls unter Erzbischof Maximian hat man über einem der ältesten Friedhöfe Ravennas, östlich von S. Apollinare die coemeterialen Kultbauten erneuert und erweitert, ja vielleicht zum Teil neu erbaut. Bald danach entstand die Gedenkkirche für einen Nachfolger des ersten Bischofs, Severus, wohl im Weichbild der Civitas. Die jüngst entdeckte, wahrscheinlich dem sechsten Jahrhundert angehörige Basilika bei der Casa Bianca, nicht weniger als sechs Meilen südlich von Ravenna, zeigt die weite Ausdehnung des südlichen Suburbium in der späteren Zeit; was die betreffenden Nachrichten bei Agnellus bestätigt. Aber auch im Norden, wahrscheinlich im vicus barbaricus, sind Kirchenbauten nachzuweisen, vor allem eine ganze Reihe solcher, die dem arianischen Kult dienten, und es scheint so, als ob in diesem suburbium ursprünglich in einem episcopium bei der Eusebius- und der Georgskirche, das Zentrum der arianischen Kirche Ravennas gewesen sei. Vielleicht verlegte man erst unter Theoderich dem Großen den arianischen Bischofssitz und die arianische Kathedrale in das Nordostviertel der Innenstadt, wo die Kathedrale als die Kirche Spirito Santo noch heute steht.

Überall breitete sich in immer stärkerem Maße seit dem sechsten Jahrhundert auch in Ravenna während der byzantinischen Zeit das Mönchtum aus. So scheinen besonders im südlichen Suburbium, vor Porta Vandalaria und Porta S. Laurentii, aber auch südwestlich vor Porta Aurea, eine Reihe von Klöstern mit ihren Kirchen entstanden zu sein: sie waren meist östlichen Heiligen geweiht und wohl zum Teil auch von griechischen Mönchen geführt, wie das wohl wichtigste dieser Klöster, bei der ecclesia S. Laurentii in Caesarea, vermuten läßt. Unweit lag auch das Kloster S. Mariae ad Blachernas, sicher eine griechische Gründung, dessen Abt im zweiten Viertel des neunten Jahrhunderts der Chronist Andreas Agnellus gewesen ist. In der Stadt wird damals das griechische Kloster S. Mariae in Cosmedin, das einstige Baptisterium der Arianer, die beherrschende Stellung gehabt haben.

Der Kirche lagen in Ravenna, wie überall auch sonst in der Spätantike, die Erhaltung verschiedener Wohlfahrtseinrichtungen ob: in Caesarea gab es ein Xenodochion, eine Herberge; bei einer in der mittelalterlichen regio SS. Johannis et Pauli gelegenen Petruskirche, also im Westteil der Römerstadt, hatte Bischof Ursicinus (533–536) ein Orphanotrophium, ein Waisenhaus gegründet, und ein Hospital für alte Leute befand sich bei einer, vielleicht bei Porta S. Laurentii gelegenen Andreaskirche mit ihrem Kloster. Eine Schola Graeca wird bei S. Mariae in Cosmedin, dem ehemaligen Baptisterium der Arianer vermutet. Diese nur zufälligen Erwähnungen in mittelalterlichen Urkunden geben sicher kein vollständiges Bild dieser wichtigen kirchlichen Einrichtungen.

Äußerst spärlich sind die Spuren, welche die Monumente anderer, noch in der Spätantike vorhandener Religionen hinterlassen haben: die noch bis in das fünfte Jahrhundert hinein in der Stadt lebenden Heiden dürften keinen öffentlichen Kultbau mehr besessen haben.

Daß es mehrere Synagogen gegeben hat, erweist folgende Nachricht: im Jahre 519 steckte der christliche Mob sie in Brand und alle Versuche des Bischofs Petrus II., es zu verhindern, waren vergeblich. Theoderich gab sodann den Befehl zum Wiederaufbau auf Kosten der Frevler. Eine der Synagogen befand sich bei Porta Vandalaria, also im Süden der spätantiken Stadt; erst im letzten Viertel des siebenten Jahrhunderts wurde sie in eine dem Apostel Paulus geweihte Kirche umgewandelt. Aber sicherlich müssen die ravennatische Juden noch weit über die byzantinische Zeit hinaus Synagogen für ihren Gottesdienst gehabt haben.

RAVENNA UND DIE KÜNSTLERISCHEN ZENTREN DER SPÄTANTIKE

Erst gegen Ende des vierten Jahrhunderts war die frühchristliche Kunst zu einer Einheit geworden. Vielfältig waren die Richtungen und ihre Wurzeln, der Wandel und Wechsel der Formen in den einzelnen Regionen der Oikumene. Diese Epoche des sich Formens einer christlichen Architektur und einer christlichen Bildwelt schloß mit der theodosianischen Zeit ab. Die christliche Richtung stellte nur eine, wenn auch die weitaus wichtigste, an Denkmälern reichste der spätantiken Kunst dar. Sie bewahrte als Ganzes aber ein großes profanes Erbe, darunter eine antik-mythologische Bildwelt über die Jahrhunderte, die durch die ganze Spätantike hindurch neben dem Religiös-Christlichen durchaus lebendig blieb.

Die christliche Kunst, die Bau- wie die Bildkunst, war aus dem Wandel der profanen und heidnischen hervorgegangen. In einem langsamen Prozess, der sich etwa anderthalb Jahrhunderte hingezogen zu haben scheint, hatte man aus den Elementen der heidnischen Kunst, sie umdeutend oder Formzusammenhänge auf neue andere christliche Inhalte übertragend, eine christliche Bildwelt geformt, und zwar ging dieser Prozeß nicht in einem oder wenigen Zentren vor sich, sondern er scheint sich über die ganze Weite des römischen Imperiums und seines kulturellen Einflußgebietes ausgedehnt zu haben, nicht ohne daß leitende Ideen und Anregungen, in theologischer und ikonographischer Hinsicht, von dem einen oder anderen der großen Mittelpunkte christlichen Lebens ausgegangen sein müssen, indem sie sich sodann in den einzelnen Regionen niederschlugen und innerhalb der Formwelt der jeweiligen künstlerischen Tradition verwirklicht worden sind.

Die christliche Kunst des dritten und des beginnenden vierten Jahrhunderts wirkte vor allem in der privaten, im besonderen eher in einer volkstümlichen Sphäre, der ja weite Schichten des Christentums angehörten, und wurde dann allmählich Aufgabe der Kirche. Es änderten sich aber diese sozialen Grundlagen gänzlich mit der öffentlichen Anerkennung des Christentums und Verchristlichung des Kaisertums: die christliche Kunst erhielt einen offiziellen Charakter. Die neue christliche Architektur ersetzte die heidnische, offizielle Sakralkunst, das heißt die Tempelkunst, deren monumentalen Charakter sie zugleich übernahm. Es kann nicht anders vor sich gegangen sein, als daß hierbei Kaiser Konstantin der Große und sein Hof und der von diesen, wenn nicht abhängige, so doch damit engstens verbundene, dem hohen Beamtentum gleichrangige hohe Klerus die Richtung maßgebend bestimmt haben. So entstand eine offizielle christliche Monumentalkunst: die großen Themen wurden Christus der König, das christliche Repräsentations- und Zeremonienbild, und zwar alles auf der Grundlage der imperialen Bildwelt. Es entstand die christliche Basilika und der christliche Zentralbau, als die offiziellen Kultbauten, neben ihnen die Paläste der Bischöfe, sowie all die vielen kirchlichen Einrichtungen, die wachsend sogar Organisation und Ausrichtung und damit das Bild der spätantiken Städte bestimmten, ja deren Schwerpunkt gegenüber den vergangenen Jahrhunderten oft gänzlich verlagerten.

Zweifellos hatte sich auch im Laufe des vierten Jahrhunderts der Kontrast zwischen einer offiziellen hochkirchlichen Kunst, die sich kaiserlicher Gunst und Anteilnahme erfreute und sich in den Haupt-

städten und Mittelpunkten des Reiches konzentrierte, im Gegensatz oder neben und über der volkstümlichen und provinziellen Kunst des breiten Landes und der kleinen Städte herausgebildet. Doch blieb zum Beispiel die Architektur dieser letzteren Sphäre ganz von den künstlerischen Direktiven der höheren, offiziellen Schicht abhängig.

So hatten sich am Ende des vierten und zu Beginn des fünften Jahrhunderts landschaftlich unterschiedene Typen nicht nur der kirchlichen Gebäude, sondern auch der Ikonographie und der künstlerischen Formen in der Bildkunst herausgebildet. Das Gesamtbild war höchst variiert, groß die Unterschiede in den aus ganz verschiedenen örtlichen Traditionen hervorgegangenen Formen. All das wirkte gegen eine wirkliche Einheit und eine kontinuierliche, überall einigermaßen gleichmäßige Entwicklung der Formen. Die Tendenz, an dem einmal beim Entstehen einer christlichen Kunst Geformten und nunmehr Gewohnten festzuhalten, war fast überall stärker als das Bestreben zum Wandel, zum Neuen, selbst zu einer wirklichen Entwicklung der überkommenen Formen.

Dennoch haben immer wieder die Mittelpunkte der Oikumene im einzelnen wie in der Wechselwirkung zu- und untereinander, entscheidend auch auf die sogenannte Provinz eingewirkt.

Daß Rom, bis in die Spätantike hinein, als die immer noch volkreichste und größte Stadt des Imperiums, an vielfältigen geistigen und künstlerischen Beziehungen unvergleichlich reich war und vor allem im dritten Jahrhundert beim Werden einer christlichen Kunst eine entscheidende Rolle gespielt hat, dürfte heute nicht mehr zu bezweifeln sein, auch wenn man für diese Stadt eine ungewöhnlich gute Erhaltung von zahlreicheren Monumenten als anderswo im Vergleich zum einst Vorhandenen annimmt. Christliche Friedhöfe von solcher Ausdehnung und so reicher Ausschmückung, sepulkrale Kunstwerke, nämlich der Sarkophagplastik und der Katakombenmalerei, hat es in der Tat in dieser Fülle während und nach der Verfolgungszeit weder in Karthago, noch in Alexandreia, weder in Jerusalem und Antiochien, noch in Ephesos, Thessalonike oder Athen gegeben; ganz zu schweigen von den Provinzhauptstädten Illyriens, Italiens, Hispaniens, Galliens, Germaniens, Britanniens. Zum Beispiel lieferten die Sarkophagwerkstätten Roms in die anderen Metropolen des Westens, wie etwa nach Arles oder Karthago, welch letzteres niemals ein Herstellungszentrum etwa christlicher Sarkophage und anderer plastischer Werke von irgendwelchem künstlerischen Wert in dieser Epoche gewesen ist. Dagegen bildeten sich schon in der hohen Kaiserzeit in Afrika, sicherlich mit Karthago als Zentrum, blühende, künstlerisch bedeutende Mosaikwerkstätten, die noch zu Beginn des vierten Jahrhunderts ihren Wirkungsbereich nach Norden hin bis nach Sizilien ausgedehnt hatten, wahrscheinlich jedoch nicht darüber hinaus. Porphyr-Skulpturen scheinen im vierten Jahrhundert noch überall hin, nach Rom und Konstantinopel, in die neue Hauptstadt, aus Ägypten, vielleicht aus der Metropole Alexandreia selbst, ausgeführt worden zu sein, was die kaiserlichen Sarkophage und eine Reihe von Skulpturen besonders in Rom und Konstantinopel bezeugen; aber es fragt sich, inwieweit es sich bei diesen Werken noch um die reine Kunst Ägyptens und vor allem Alexandreias handelte und nicht vielmehr, und das in wachsendem Maße, um künstlerisch gesteuerte, das heißt von außen auch künstlerisch festgelegte Aufträge, etwa des kaiserlichen Hofes.

Alexandreia wird, wie man es für das dritte Jahrhundert schon auf Grund der literarischen Quellen vermuten muß, eine der Keimstätten des christlichen Bilderschatzes gewesen sein, wahrscheinlich auch wichtigster Kontaktpunkt und Ort der Auseinandersetzung der Christen mit den bereits vom Judentum zu ihrer heiligen Geschichte, längst geschaffenen Bildern zum Alten Testament.

Weniger klar ist die Rolle, die Antiochien beim Werden einer christlichen Kunst gespielt hat, denn bisher sind nur seine bedeutenden Bodenmosaiken bekannt geworden. Noch weniger ist die Kunst Jerusalems in vorkonstantinischer Zeit vorstellbar, wo ja wohl eine intensivere Aktivität in Bezug

auf die christliche Kunst erst mit den kaiserlichen Gründungen, das heißt Konstantins und Helenas, einsetzte: die heiligste der Städte wird erst dann, als das Christentum sich frei entfalten konnte, Wallfahrtszentrum und zugleich ein künstlerischer Mittelpunkt geworden sein.

Von überragender Bedeutung für die christliche Kunst muß auch schon im dritten Jahrhundert der kleinasiatisch-ägäische Kreis gewesen sein – man denke an seine geistige und religiöse Rolle – und zwar sowohl auf dem Gebiete der Architektur, der Architekturplastik und der Skulptur im allgemeinen. Das dritte Jahrhundert war ja hier, ebenso wie in Syrien, eine Epoche der allgemeinen künstlerischen Blüte gewesen, in der Kräfte auf allen Gebieten zu den höchsten Leistungen gelangten. Nicht ohne Wirkung war es sodann sicherlich, daß Diokletian hier residierte und weiterhin, daß der Bau der Altersresidenz des Kaisers bei Salona in Dalmatien ganz in den Händen west- und südkleinasiatischer Kräfte lag, und dort Werkstätten tätig gewesen sind, die wiederum in tetrarchisch-konstantinischer Zeit auf andere Gebiete des Westens, darunter im besonderen auf Rom, einwirkten, indem wohl kleinasiatische, am Palastbau in Dalmatien beteiligte Steinmetzen zur Teilnahme an stadtrömischen Unternehmungen gerufen worden waren.

Es war also kein Zufall, daß Konstantin das in diesem ägäischen Gebiet gelegene Byzantium zur neuen Reichshauptstadt wählte: es erklärt sich des weiteren umso besser, warum Konstantinopel wohl bereits gegen Ende des vierten Jahrhunderts, etwa zwei Generationen nach seiner Gründung zu einem der einflußreichsten Zentren der Künste heranreifte. Unzweifelhaft hat dabei die Initiative des Hofes und der Reichsspitzen ihr besonderes Gewicht gehabt, nicht nur auf dem Gebiete der Architektur, in deren Bereich sämtliche großen Staats-Bauvorhaben durch die nun in Byzanz arbeitenden 'Planungs-Büros' oder Ateliers projektiert und ausgearbeitet wurden. Auch im Bereich der Plastik muß in theodosischer Zeit bereits die Hauptstadt führend geworden sein; man denke allein an die offizielle Porträtskulptur und das Repräsentations- und Historienrelief, dessen Zeugnisse, die Basis des Obelisken und die Ehrensäulen, einen annähernden Begriff geben können. Diese Kunst folgte der großen Tradition der griechisch-kleinasiatischen Skulptur. Die Malerei und die sogenannte Kleinkunst scheinen ebenfalls zu Ende des vierten Jahrhunderts vorbildlich für weite Teile des Reiches geworden zu sein: Silbergerät und Elfenbeinreliefs sind schon seit dem vierten Jahrhundert in Byzanz in höfischen Manufakturen hergestellt worden, Webereien und Wirkereien kostbarer, auch figürlich verzierter Stoffe sind in der nächsten Umgebung nachzuweisen.

So werden sich in Byzanz, seit es als Konstantinopel zur Reichshauptstadt geworden war, in steigendem Maße die künstlerischen Kräfte konzentriert haben, und es scheint so, als ob die reifende Entwicklung der frühchristlichen Kunst vom Ende des vierten und zu Beginn des fünften Jahrhunderts, das heißt die sogenannte theodosianische Kunst, ihren Schwerpunkt schon in der neuen Hauptstadt und nicht mehr in den alten Metropolen des Westens und des Ostens gehabt habe: nicht nur kirchlich scheint in dieser Zeit Konstantinopel, vor Antiocheia und Alexandreia, führend gewesen zu sein, wenn auch diese alten Metropolen noch Zentren hoher Bedeutung geblieben sein und auf andere Gebiete und Orte weiter eingewirkt haben werden. Sicher traten auch die einst führenden Großstädte der Ägäis, im besonderen die westkleinasiatischen Metropolen, voran Ephesos, als künstlerische Zentren immer mehr in den Hintergrund.

Im Westen verschoben sich ebenfalls mit dem Aufstieg oder Niedergang der Mittelpunkte künstlerische Wirksamkeit und Intensität. Karthagos Bedeutung als auf andere Gebiete Einfluß ausübendes Zentrum scheint sich erst mit der vandalischen Eroberung verringert zu haben. Doch weist alles darauf hin, daß fast überall in Nordafrika auch kleinere Zentren wesentlich zur Blüte dieser reichen Regionen beitrugen; nur so wird man solch ausnehmende Komplexe hoher baulicher Qualität wie das

sogenannte Kloster von Tebessa oder selbständiger Lösungen, wie man sie so oft dort antreffen kann, erklären können.

Rom waren durch die Neugründung am Bosporus viele künstlerische Kräfte entzogen worden, wenn man zum Beispiel allein bedenkt, daß damals jene Ämter, welche die großen Reichsvorhaben auf dem Gebiete der Architektur zu planen und vorzubereiten hatten, nach dem Osten übergesiedelt sein werden. Aber die Stadt hatte um die Wende vom vierten zum fünften Jahrhundert noch eine großartige Architektur, die sich bei bedeutenden Aufgaben auch wieder der kaiserlichen Initiative erfreuen konnte, wie es vor allem bei der Kirche über dem Grabe des Apostels Paulus der Fall gewesen war und die, gegenüber der älteren Peterskirche, trotz aller Ähnlichkeiten zweifellos eine neue Stufe der Architektur-Entwicklung vertritt. Doch allmählich trat bei den Künsten anstelle der kaiserlichen die Initiative des römischen Bischofs, des Patriarchen des Westens, des ersten unter den oikumenischen Patriarchen, dem Alter des Sitzes nach. Noch bis zum Beginn des fünften Jahrhunderts blühten die Werkstätten für Sarkophage und die Porträtplastik. Eine monumentale Mosaikkunst bezeugt das großartige Apsismosaik von S. Pudenziana. Noch blühten Ateliers für reich verzierte silberne Gefäße und für Elfenbeinskulpturen; hier herrschte unter der Ägide aristokratischer Kreise, die eine Wiedergeburt des Heidentums und der klassischen Kultur anstrebten, ein wohl nie wieder so rein in der Spätantike auftretender Klassizismus.

Eine Reihe bedeutender römischer Kunstwerke der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, die man bisher gern gleichsam als Import sei es aus Norditalien, das heißt Mailand, oder Kontanstinopel angesehen hat, wie etwa die Holztüren von S. Sabina oder die Mosaiken von S. Maria Maggiore, werden viel eher aus stadtrömischen Ateliers und Werkstätten hervorgegangen sein, und man kann sie daher als Zeugnisse des Blühens der Künste im alten caput mundi, selbst noch nach der Plünderung durch Alarich im Jahre 410, werten. Es ist selbstverständlich, daß Ravennas Künstler, Architekten, Fresken- und Buchmaler, Mosaizisten, Bildhauer, Silber- und Goldschmiede, Elfenbeinschnitzer, Stukkateure und im besonderen ihre Auftraggeber, allem voran der Rom unterstehende Klerus, in lebendigem Kontakt mit den entsprechenden Sphären in Rom standen.

Aber schon nach der Mitte des vierten Jahrhunderts trat in Norditalien Mailand als die Hauptstadt der Italia Annonaria und als kaiserliche Residenz auch als künstlerisches Zentrum Rom gegenüber. Der Umfang der Kräfte, die in Mailand wirkten und von dort ausstrahlten, ist heute keineswegs mehr zu fassen. Sicherlich war die mailänder Architektur der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts nicht nur als solche bedeutend, sondern auch von einem durchaus eigenen, von Rom unabhängigen Charakter: wenn Einwirkungen von außen her kamen, so waren hier eher östliche Verbindungen maßgebend. Aber wirklich geprägt war zweifellos die mailänder Architektur durch die oberitalienische Tradition. Diese Tradition war es auch, die weiter in den Norden hinein wirkte: die Vermutung, daß die spätantike Blüte der Baukunst des Nordens, in Gallien und Germanien, etwa von Augusta Treverorum (Trier), auf mailändisch-oberitalienischen Voraussetzungen beruhe, dürfte das Richtige treffen.

Weiterhin hatte sich in Mailand eine bedeutende Mosaikkunst entwickelt, und, wie es scheint, unabhängig von Rom. Es sind hier wohl eigene Werkstätten tätig gewesen. Technik und Stil dieser Mosaiken sind durchaus eigen, die Qualität zum Teil ungewöhnlich hoch. Allgemein nimmt man an, daß sich um den Hof besondere Werkstätten bildeten, vor allem für die angewandten Künste; man hat gern in Mailand eines der Hauptzentren der westlichen Elfenbeinplastik vermutet. Dagegen ist es gänzlich offen, inwieweit die Blüte der angewandten Künste im Norden zum Beispiel im spätantiken Rheinland, etwa die reiche Ausbildung von Glasbläserei und -schleiferei, mit Mailand und Oberitalien zusammenhängt. Auch die künstlerischen Verbindungen Mailands zu dem in der Spät-

antike aufblühenden Zentrum der Provincia Narbonensis, der Provence, voran Arelate (Arles), sind nicht näher untersucht.

Schon in der hohen und späteren Kaiserzeit war die Hauptstadt des nordöstlichen Italien und der Haupthafen der oberen Adria, Aquileia, eine Stätte künstlerischer Prosperität. Die großen christlichen Anlagen der frühkonstantinischen Zeit machen Aquileia zu einem der frühen Mittelpunkte christlicher Kunst. Trotz aller über den lebhaften Verkehr des bedeutenden Hafens vermittelten, regen Verbindungen zum Osten war auch hier zweifellos die norditalienische Tradition für das Werden einer christlichen Kunst ausschlaggebend.

Es wäre jedoch ein Irrtum anzunehmen, in den genannten und anderen größeren Zentren hätten allein künstlerische Kräfte schöpferisch gewirkt. Wo auch immer in Oberitalien, im westlich benachbarten Ligurien, in Venetien und den anderen Ländern zu Seiten der oberen und mittleren Adria Zeugnisse der Spätantike aufgefunden werden, manifestiert sich eine reiche künstlerische Tätigkeit. Es versteht sich von selbst, daß vor allem diejenigen Künste, die man als Luxus-Künste bezeichnen könnte wie Buchmalerei, Gold- und Silberarbeiten, Elfenbeinskulptur, auf besondere, keineswegs dicht gesäte Zentren und deren Ateliers beschränkt blieben. Auch die Marmorskulptur, einschließlich der Sarkophage, war in der Spätantike nicht mehr eine allgemein verbreitete, sondern in wenigen Zentren, den Hauptstädten, gepflegte Kunst. Aber die Architektur, und wohl ebenso die Wandmalerei, von der nur selten Zeugnisse vorhanden sind, Fußboden- und wohl ebenso meist die Wandmosaiken sowie das Stuckrelief verfertigte eine kaum abschätzbare Anzahl von Künstlern und Handwerkern auch in den kleineren, wahrscheinlich selbst gleichsam auf dem Lande wirkenden Zentren. Das bezeugen auf das lebhafteste die glücklichen Funde im Voralpenlande, im norischen Grenzgebiet oder in Istrien und Dalmatien. Dieses weit gespannte Netz künstlerischen Schaffens ist es, das die Überlieferung wahrte und, die Tradition wahrend, auf die großen Zentren zurückwirkte. Selbstverständlich waren es sodann wieder die großen Zentren, welche die neuen Impulse dem breiten Lande übermittelten.

Diese weite Landschaft südlich der Alpen, die Ebene des Po und die Küstengebiete der Adria bis hinunter in das mittlere Dalmatien, hatte einige typische Merkmale der Architektur hervorgebracht, ganz gleich welche Materialien zum Bau dienten: die durch Lisenen beziehungsweise Blendbogen gegliederte Außenwand. Hier und in den damit zusammenhängenden nördlich der Alpen gelegenen Kunststätten wurde die für den Okzident als typisch angesehene Vertikalität der Architektur am stärksten ausgebildet. Weiter waren verbreitet der Giebel ohne abgesetztes Tympanon, im Kirchenbau die Kirchen ohne Apsis, mit der frei im Ostteil stehenden runden Priesterbank. Häufig waren Bauten mit kreuzförmigen Grundriß für die verschiedensten Zwecke; für Baptisterien der Nischen-Zentralbau.

Überall, bis nach Mailand und dem mittleren Oberitalien hin, sind immer wieder die Einwirkung oder Aufnahme östlicher Einzelformen wie Gesamtlösungen festzustellen. Für die Wand- und Bodenmosaiken genügen nicht die erhaltenen Beispiele zu einer kunstgeographischen Sicht.

Wenn von Ravennas Kunst, der Architektur im besonderen, die Rede ist, wird man stets der breiten landschaftlichen Basis eingedenk sein, denn sie ist es, die selbst noch über das sechste Jahrhundert hinaus Charakter und Struktur weitgehend bestimmte. Oft blieb das Bodenständige noch in der kosmopolitischen Hauptstadt ausschlaggebend.

Mit dem Aufstieg Ravennas zur kaiserlichen Residenz und Reichshauptstadt haben sich die Grundlagen künstlerischer Tätigkeit entscheidend geändert; das, was auf diesem Gebiete sich zutrug, muß einer Umwälzung gleichgekommen sein. Nicht nur die so viel umfangreicheren und höheren Bedürfnisse des kaiserlichen Hofes, sondern auch die der zahlreichen vornehmen und reichen neuen Bewohner,

die sich allmählich im Gefolge von Hof und Regierung, und nicht zuletzt von dem regeren Geschäftsleben angezogen in Ravenna niederließen, veränderten die Grundlagen.

Es sind also sicherlich nicht nur jene Künstler, etwa von Mailand oder Rom nach Ravenna übergesiedelt, welche, mit dem Hof verbunden und in seinen Diensten stehend, die höfische Kunst schufen, sondern die Prosperität und das daraus sich ergebende Bedürfnis nach erhöhtem Schmuck zog weitere Künstler und Künstlergruppen, ja vielleicht sogar ganze Werkstätten zum dauernden Schaffen in Ravenna an.

Mutmaßlich gelangten damals nach Ravenna nicht nur Kräfte aus den westlichen Großstädten und Landschaften, sondern gleichfalls aus dem Osten und nicht nur aus Konstantinopel: wahrscheinlich versuchten auch Illyrer und Griechen, Kleinasiaten und Syrer und Künstler anderer östlicher und südlicher Regionen ihr Glück in der neuen Hauptstadt des Westreiches. Dazu kamen jene Künstler, die von Metropole zu Metropole, vom oströmischen zum weströmischen Hof überwechselten und vorzüglich nur für die sozial höchst gestellten Schichten arbeiteten: sie vertraten, gleich wo sie lebten, eine kosmopolitische, 'oikumenische' Kunst, deren überall und immer wieder in der Epoche auftretendes Merkmal ein Klassizismus als Ausdruck vornehmer und monumentaler Formen gewesen ist. So wurden zweifellos die 'bodenständigen' Kräfte weniger in der Architektur als in den bildenden und angewandten Künsten zurückgedrängt und zwangsläufig mußte sich der Charakter der ravennatischen Kunst wandeln: so bildete sich die Kunst der weströmischen Hauptstadt Ravenna.

Daß zu Beginn des fünften Jahrhunderts verschiedene, durch Künstler ganz verschiedener Herkunft getragene Strömungen zu einer eigenen Kunst der Hauptstadt Ravenna verschmolzen, können wir nur vermuten, denn wir sind nicht in der Lage, vielleicht mit Ausnahme der Sarkophagplastik, diesen Prozeß zu verfolgen, da fast alle Bauten und Mosaiken, die erhalten blieben, erst Jahrzehnte nach dem Aufstieg der Stadt entstanden sind, dann also, als bereits jene Auseinandersetzungen beendet gewesen sein werden. Doch was geschehen war, nicht allein im Hinblick auf einen größeren Reichtum der Ausstattung, veranschaulicht am eindringlichsten das Baptisterium der Kathedrale: der Bau des Bischofs Ursus, wohl vom vorletzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts, hatte keine Kuppel, sondern einen offenen, hölzernen Dachstuhl oder eine Flachdecke und die Wände scheinen nur verputzt und bemalt gewesen zu sein. Etwa ein halbes Jahrhundert nachdem Ravenna zur Residenz aufgestiegen und etwa zwanzig Jahre nachdem der Bischof zum Metropoliten der Aemilia erhoben worden war, ließ Bischof Neon das Baptisterium mit einer Kuppel einwölben und mit Stuck und kostbaren Mosaiken ausschmücken. Die raffinierte Ausführung und der zum Teil nach dem Klassischen hin tendierende, manieristische Stil, die hohe künstlerische Qualität weisen auf Beteiligung konstantinopler Künstler, obgleich man wahrscheinlich in Konstantinopel nur ähnliche, keineswegs aber wirklich gleichartige Werke geschaffen hat. Auch in den Mosaiken des Baptisteriums der Kathedrale dürfte sich, trotz aller 'Einflüsse', zuerst der künstlerische Geist der Kapitale des Westens manifestieren.

Das, was wir unter ravennatischer Kunst verstehen, unterlag durch das sich Ablösen der Generationen, durch den Wechsel der Menschen, durch neue Einwirkungen und das Aufkommen neuer Tendenzen im künstlerischen Bereich Ravennas selbst dem dauernden Wandel, wie jede künstlerische Äußerung. Es war in den Lagunen südlich der Pomündung zu Beginn des fünften Jahrhunderts ein neues schöpferisches Zentrum entstanden, woran, wie in allen Hauptstädten und Mittelpunkten, ganz verschiedene Kräfte ihren Anteil hatten. Bedeutende Werke kamen hier zur Vollendung, nicht durch die Gunst des Zufalls bewahrte Beispiele der Kreuzung verschiedener 'Einflüsse', sondern Kunstwerke mit eigenem Charakter. Es war ein Kunstzentrum, das sodann für Entstehen und Entwicklung der Kunst des abendländischen Mittelalters von unabschätzbarer Bedeutung gewesen ist.

DIE ARCHITEKTUR

ALLGEMEINE STELLUNG, SYSTEMATIK DER BAUTECHNIK UND BAUFORMEN

Die ravennatische Architektur der Spätantike ist der wichtigste Zweig der spätantiken Architektur des fünften und sechsten Jahrhunderts in Oberitalien: diese Tatsache ist entscheidend für ihr Verständnis.

Schon in der frühen Kaiserzeit hatte die Baukunst des nördlichen Italien manche Beziehung nach dem Osten und später, vor allem seit dem fortgeschrittenen dritten Jahrhundert, waren solche auch nach Westen und Norden rege, nach der Provence und Gallien bis nach dem Rhein-Mosel-Gebiet (Augusta Treverorum) hin. Diese Beziehungen hatten ein besonderes Gewicht, als sich in Trier und Mailand, und später in Paris und Arles, neben- und nacheinander der weströmische Kaiserhof niedergelassen hatte. In der späten Kaiserzeit wirkte wohl am wenigsten die einst richtunggebende, stadtrömische Baukunst in Oberitalien nach.

So wird für die ravennatische Architektur gerade das Verschmelzen östlicher Einwirkungen mit den alten oberitalienischen Grundlagen charakteristisch: diese jedoch haben die Bauten von Ravenna, vor allem in ihren Körperformen letztlich geprägt und ihnen ihre Eigenart gegeben. Es blieb also, bis auf wenige Ausnahmen, diejenige Bautradition erhalten, die sich etwa in drei Jahrhunderten der römischen Kaiserzeit im besonderen in Oberitalien ausgebildet hatte. Technische Einwirkungen, voran aus dem Osten, seltener auch aus Italiens Mitte oder Süden haben sodann nach mancher Richtung hin das Bild geändert.

Die oberitalienische Tradition erhielt sich im besonderen in der Bautechnik. So herrscht im allgemeinen das reine, massive Ziegelwerk, im Gegensatz zum opus caementicium von Mittelitalien. Dieses Ziegelwerk ist gelegentlich mit Holzbalken ('Ankern') durchzogen, ein Phänomen, das bisher nicht woanders in Norditalien nachgewiesen ist und wohl eine ravennatische Eigenheit darstellt. Schwerlich dürfte allerdings hier östlicher Einfluß vorliegen, etwa aus Syrien oder Arabien, wo ebenfalls diese Erscheinung zu beobachten ist.

Die rechteckigen Ziegel sind verhältnismäßig hoch, wie fast überall in Oberitalien (6–9 cm), wieder im Gegensatz zu der Stadt Rom. Erst im sechsten Jahrhundert wird ein viel flacherer Ziegel verwendet (3–4 cm), wohl angeglichen an die konstantinopler Ziegeldicke. Aus der östlichen Mauerpraxis übernahm man vor der Mitte des sechsten Jahrhunderts sogar die besondere Form des gespitzten Mörtelabstrichs.

Die Fundamente der Bauten sind aus Bruchsteinen oder erratischem Material aufgemauert, wie es zum Beispiel auch an den spätantiken Bauten in Mailand nachzuweisen ist. Die Säulenreihen sind, wie meistens, durchlaufend fundamentiert; für die Säule selbst wurde in das Fundamentmauerwerk ein in der Regel aus rosso di Verona bestehender Block eingesetzt, auf dem die Säulenbasis unmittelbar zu stehen kam.

Für die Gewölbe verwendete man zwei ganz verschiedene Techniken. Einmal die schon länger in Oberitalien und zugleich im oströmischen Gebiet übliche: die Wölbung besteht aus radial eingesetzten

Ziegeln (Abb. 22), im Gegensatz zu den Gewölben der Stadt Rom mit horizontalen Tuffstein-Schichten. Andererseits wendete man eine Technik an, die sicherlich aus Nordafrika stammte und über Unter- und Mittelitalien übertragen wurde: die Gewölbe bestehen aus horizontalen Ringen von ineinander gesteckten Tonröhren (Abb. 25). Diese Wölbetechnik verwendete man in Ravenna bei den Kuppeln des Baptisteriums der Kathedrale, des Zentrums von S. Vitale sowie bei einigen Apsiden, darunter bei jenen der Ursiana und von S. Apollinare Nuovo. Häufiger war dagegen die massive Ziegelwölbung.

Die Mehrzahl der Bauten hatte Ziegeldächer, die fast immer auf einer Holzkonstruktion ruhten. Anstelle der Ziegel konnten auch, wie bei der Apsis der Ursiana und dem Kuppeltambur von S. Vitale, Bleiplatten verwendet werden: wie das von Bischof Ecclesius Christus dargebrachte Baumodell in S. Vitale zeigt, war aber der Umgang mit Ziegeln eingedeckt: also die Dachhaut konnte bei ein und demselben Bau aus verschiedenen Materialien bestehen. Während bei Massivgewölben die Ziegel in einer Bettung aus Mörtel unmittelbar über den Gewölben lagen, waren die Gewölbe aus leichtem Material, wie die erwähnten Tonröhrengewölbe, durch mit Ziegel- oder Bleiplatten abgedeckten Holzkonstruktionen überspannt, denn man glaubte die leichten Gewölbe nicht der Belastung durch die schwere Dachhaut aussetzen zu dürfen.

Die Holzkonstruktionen der Dächer sind nirgends mehr erhalten; man kann nur in Analogie zu anderen Gebieten die in Ravenna gebräuchlichen Konstruktionsarten erschließen. Im allgemeinen werden für die bei den Basiliken Ravennas ausschließlich üblichen Satteldächer, aber auch für Zelt- und Pyramiden-Dächer sowie für die sicherlich bei Profanbauten häufig gebrauchten Walmdächer Binderkonstruktionen üblich gewesen sein. Pultdächer für Portiken und Seitenschiffe hat man wohl wie die hölzernen Zwischenböden im Umgang von S. Vitale auf Streichbalken verlegt. Daß im Innern die Dachschrägen, wenn auch verkleidet, und Dachluken bemalt und bei reichen Bauten sogar vergoldet, häufig sichtbar blieben, bezeugt mit Sicherheit die ecclesia S. Martini in coelo aureo, heute S. Apollinare Nuovo; aber daneben wird es sicher auch kassettierte Flachdecken gegeben haben.

Die Außenwände sind fast immer gegliedert, und zwar entweder durch Lisenen (Taf. 36), was auch anderwärts in Oberitalien und an der oberen Adria bis nach Istrien und Dalmatien hin allgemein üblich war, oder durch Blendarkaden (Taf. 1. 376. 377), eine vorzüglich für Mailand und seinen weiteren Umkreis, dagegen nicht für die obere Adria charakteristische Baugewohnheit, wie die Kirchen von Grado vermuten lassen. Wenn in Istrien im sechsten Jahrhundert an S. Maria di Canneto zu Pola und am Dom zu Poreč-Parenzo Wände durch Blenden gegliedert sind, so geht das wahrscheinlich auf ravennatischen Einfluß zurück: Kaiser Justinian hatte ja Istrien in den ravennatischen Metropolitan-Sprengel einbezogen und S. Maria di Canneto war einst Anbau der von Maximian geweihten ecclesia beatae Mariae quae vocatur Formosa.

Die Geschosse schließen im allgemeinen mit einem Gesims ab, das aus vorkragenden flachliegenden Ziegelreihen mit einer Reihe aus über Eck gelegten, einen gezahnten, flachen Fries bildenden Ziegeln dazwischen besteht (Taf. 280. 281). Diese einfachen, wenig vorspringenden Gesimse scheinen an den Kirchen von Ravenna zumindesten seit der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts durchgängig angewandt worden zu sein – falls die Gesimse in S. Giovanni Evangelista in ihrem Kern vom Ursprungbau stammen –; kaum mehr eine Erinnerung an die Formen klassischer Gesimse ist geblieben. Es ist eine Form, die aus einer 'materialgerechten Verwendung' des grundlegenden Baumaterials, des Ziegels, entstanden ist und daher eine typische Form des Ziegelbaus, die auch später anderswo wieder auftaucht. Konsolengesimse, auch im Ziegelbau, sind nur am sogenannten Mausoleum der Galla Placidia erhalten, wo sicherlich die einzelnen Glieder im Putz, der alles überzog, ausgearbeitet und stärker

gegeneinander abgesetzt waren und daher das fertige Gebilde im großen und ganzen der römisch-klassischen Tradition entsprochen haben wird.

Am Mausoleum (Taf. 1) schließen drei der vier Stirnwände der Kreuzarme mit einem Tympanon ab, das durch ein horizontales Gesims von der Wand darunter abgesetzt ist. Bei der Mehrzahl der ravennatischen Basiliken, sowie bei den beiden Kirchen von Grado und beim Dom von Poreč-Parenzo fehlen solche horizontalen Gesimse. Man scheint überhaupt bei Giebel-Fassaden auf diese Weise verfahren zu haben, denn auch bei den Giebeln der Pastophorien und des Presbyteriums von S. Vitale sind die Giebelfenster nicht abgesetzt. Die durchgehende Giebelwand wird also im ganzen Gebiet der oberen Adria weit verbreitet gewesen sein.

In den kirchlichen Bauten herrschen in den erhaltenden Bauten die Rundbogenfenster in verschiedenen Dimensionen und variierender Proportionierung. Nur am Mausoleum der Galla Placidia sind Rechteckfenster kleinen Formates verwendet: sie sind durch eine Steinplatte abgedeckt und repräsentieren einen sicherlich viel älteren Fenster-Typus, der während der Spätantike in Italien nur noch selten verwendet worden sein dürfte. Besondere Fensterformen bietet das Mausoleum des Theoderich: hier ist vor allem auf das östliche Fenster des Obergeschosses in Kreuzform (Taf. 277) hinzuweisen, dessen Sinn und Bedeutung evident ist und wofür es im Osten und Westen Vergleichsbeispiele gibt.

Gelegentlich werden die Fenster als Zwillings- oder sogar Drillingsfenster gekoppelt, und in diesen Fällen wurden dazwischen Säulen oder monolithe Pfeiler eingestellt. Frühestes Beispiel sind die oberen Apsisfenster von S. Giovanni Evangelista (Abb. 23), wo man sogar sieben Fenster koppelte und durch kleine Pfeiler mit angearbeiteten Kapitellen und Halbsäulen voneinander trennte; zweifellos sind diese Pfeiler aus dem Osten importiert, wo man auf diese Art Fenster häufiger gekoppelt, beziehungsweise gereiht zu haben scheint. In der Ostwand des Presbyteriums von S. Vitale erscheinen im Drillingsfenster über der Apsis verhältnismäßig starke und gedrungene Rechteckpfeiler mit einem umgekehrten Pyramidenstumpf als Kapitell; beide Glieder sind, wie die übrige Bauplastik von S. Vitale konstantinopler Herkunft.

Wie die Fenster geschlossen waren, läßt sich durch die wiederaufgedeckten Fenster-Transennen von S. Apollinare in Classe und die Darstellung von Fenstern in den ravennatischen Mosaiken bestimmen. Wahrscheinlich war allgemein die Verglasung durch in die Fensteröffnungen eingesetzte Balken-Gitter-Transennen bewerkstelligt: horizontale und vertikale, rechtwinklig sich kreuzende Stäbe teilten die Fläche in die zu verglasenden, meistens rechteckigen Felder ein. Wie die erhaltenen Exemplare in Classe vermuten lassen, wird vorwiegend Holz aber auch Bronze und Stein verwendet worden sein. Das Bild der Palastfront in S. Apollinare Nuovo (Taf. 108. 109) zeigt im Obergeschoß Fenster, unten mit geschlossenen Läden und im Halbrund darüber mit verglasten Transennen. Wahrscheinlich war das verwendete Glas, wie bereits in der Antike, hell-diaphan, das heißt farblos bis leicht hellgrün. Die bei der Apsis von S. Vitale gefundenen, bunten, größtenteils fragmentierten Rundscheiben, darunter sogar eine farblose Scheibe mit dem aufgemalten Bilde Christi zwischen A und Ω, waren dagegen in Transennen mit runden Öffnungen versetzt, die vermutlich aus Stuck bestanden: doch gehören sie vielleicht erst dem frühen Mittelalter an.

Die heute in Ravenna häufiger verwendeten Alabasterscheiben oder tiefgelbbraunen Gläser haben dagegen sicherlich weder spätantike noch frühmittelalterliche Vorbilder, sondern sind Ausdruck eines modernen, altertümelnden Geschmackes.

Im Gegensatz zu den Fenstern ist die Mehrzahl der Türen rechteckig gewesen. Fast immer spannt sich über dem geraden Sturz im Mauerwerk ein runder Entlastungsbogen. Die auskragenden Türstürze

und Gewände waren eingesetzt; sie bestanden aus prokonnesischem Marmor, häufig auch aus rosso di Verona und hatten an den Stirnseiten aus stark abgestuften Stäben, Wülsten und Kehlen bestehende Profile. Wieder sind die reichsten Profile an den Türen des Theoderich-Mausoleums zu finden (Abb. 202. 205). Die wohl meist aus Holz bestehenden Türflügel – kein Beispiel blieb erhalten – saßen mit runden Zapfen in den im Sturz und der Schwelle eingetieften Pfannen.

Mit einer einzigen sicheren Ausnahme, den Pfeilerarkaden von S. Michele in Africisco (doch hatte ursprünglich vielleicht auch S. Agata im Innern Pfeiler anstelle der Säulen), beherrschen Säulenarkaden das Innere der ravennatischen Basiliken. Beispiele von Kolonnaden mit Architrav sind nicht erhalten, können aber nicht so häufig verwendet worden sein, wie etwa in Konstantinopel, da fast gar keine Reste von spätantiken Architraven in Ravenna erhalten sind.

Die Säulen bestehen wie allgemein aus Basis, Schaft und Kapitell und sind in der überwältigenden Mehrzahl, ganz im Gegensatz zu Rom, neu gearbeitet und zum ersten Mal in den entsprechenden Bauten versetzt worden. Nur in S. Giovanni Evangelista (Taf. 34/5) sind Basen, Schäfte und Kapitelle einheitlich einem älteren Bau, wohl des dritten Jahrhunderts, entnommen und wiederverwendet. Während in den Blendarkaden des Fenstergeschosses des Baptisteriums der Kathedrale Karnies-Kämpfer, sicher italischer Herkunft, verwendet sind, liegt später durchgängig zwischen Kapitell und Archivolte ein Kämpferstein in der Form eines umgekehrten Pyramidenstumpfes (Taf. 304–307 Abb. 26). Zweifellos ist dieser Brauch spätestens zu Beginn des fünften Jahrhunderts aus dem Osten und zwar unmittelbar eingeführt worden und wird auch noch im sechsten Jahrhundert im Gegensatz zu Konstantinopel beibehalten, als man Kämpferkapitelle (Abb. 27. 28) verwendete, die als eine Verschmelzung von Kämpferstein und Kapitell einen besonderen Kämpferstein überflüssig machten.

Für die Kapitelle überwiegen die korinthische und die komposite Ordnung. Nur in einem Bau kommen ionische Kapitelle vor, in den Blendarkaden der Fensterzone des Baptisteriums der Orthodoxen (Taf. 81), zweifellos hier in der Ordnung das Emporengeschoß oströmischer Basiliken nachahmend, bei denen die korinthische im Erdgeschoß, die ionische in den Emporen gleichsam kanonisch war. Doch hat man auch noch später in anderen Bauten ionische Kapitelle verwendet, wie eine Gruppe von ionischen Kämpferkapitellen im Museo nazionale bezeugt. Gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts werden, wenigstens zum Teil, die alten Ordnungen abgelöst: vor allem in S. Vitale verwendete man überwiegend das in Konstantinopel wohl zu Beginn des sechsten Jahrhunderts entstandene Kämpferkapitell verschiedener Ausprägung.

Die Basen sind meist attisch und voll ausgearbeitet. In S. Apollinare in Classe erhielten sie, um die Arkaden schlanker zu gestalten, ein niedriges, mit Flachrelief verziertes Postament (Abb. 53. 54). Nur in S. Vitale sind Basen verwendet, die analog den Kämpferkapitellen keinen Bezug mehr zu den klassisch-kanonischen Ordnungen haben: verhältnismäßig hohe polygonale Stufenbasen (Taf. 297), für die es keine wirklich vergleichbaren Beispiele gibt.

Ein vollständiges Beispiel der Dekoration eines Innenraumes hat sich in Ravenna nicht erhalten, doch läßt sich bei einer Reihe von Bauten das Dekorations-System aus den Resten erschließen. Maßgebend war der allgemeine Geschmack der Spätantike; die allein auf Oberitalien, Ravenna oder das Adriagebiet beschränkten Züge sind sicherlich nur wenige gewesen. Die Wände hatten meist einen marmorverkleideten, oft in die Fensterzone reichenden Sockel. Die Beispiele von kostbarem polychromen opus sectile aus vielartigem Material, Stein, Pasten und selbst Perlmutt, ist wohl auf besondere Raumteile, wie etwa die Apsiden der Kirchen oder kleinere Räume wie die Baptisterien, und wahrscheinlich auf die repräsentativen Teile der Paläste beschränkt gewesen. Die höheren Zonen

der Wände waren glatt verputzt, mitunter sogar mit flachen Stuckrelief dekoriert, wie in den Zwickelräumen von S. Vitale. Fenstergewände und Archivolten waren ebenfalls häufig verstuckt.

In den Apsiden folgte auf den bis zu den Fenstersolbänken reichenden Marmorsockel der Mosaikschmuck, ganz im Gegensatz zu Rom oder Konstantinopel, wo die Sockelzone höher hinaufführte; derselbe tiefe Ansatz des Mosaiks kehrt jedoch in Parenzo-Poreč wieder: demnach handelt es sich um eine Eigenart Ravennas und der oberen Adria. In den Apsiden waren die Fenstergewände, gleich den Wänden um sie, mit Mosaik versehen.

Freskenschmuck hat sich nirgends erhalten; doch dürften Fresken nicht nur in der privaten und öffentlichen Profanarchitektur, sondern auch im Kirchenbau vorauszusetzen sein.

Stark variiert waren die Fußböden. Neben den so häufigen reinen Mosaikböden (Palast, S. Agata, S. Francesco, S. Michele in Africisco, Umgang von S. Vitale, S. Apollinare in Classe, S. Severo, soeben ausgegrabene Kirche südlich von S. Apollinare in Classe) gab es durch Marmor gerahmtes, in Felder eingeteiltes Bodenmosaik, dessen bestes Beispiel das Zentrum von S. Vitale ist. Fußböden aus opus sectile hatten einige Säle des Palastes, die Kirche des hl. Kreuzes, die Vorhalle der Erzbischöflichen Kapelle und das Presbyterium von S. Vitale (Taf. 289). Eine Kombination von großen prokonnesischen Marmorplatten, Alabaster und opus sectile zeigt der Innenraum der Erzbischöflichen Kapelle (Taf. 216. 219), wohl das reichste erhaltene frühchristliche Beispiel überhaupt dieser bis in das Mittelalter hinein in Byzanz und Italien beliebten Paviment-Art.

ENTWICKLNUG DER SAKRALARCHITEKTUR

Ein wirkliches Bild können wir uns von der ravennatischen Sakralarchitektur, nicht aber von der Profanarchitektur machen. Die geringen Spuren beschränken sich auf einen kleinen, überdies noch ungenügend veröffentlichten und nach der Ausgrabung wieder verdeckten oder sogar zerstörten Teil des kaiserlichen Palastes; diese Spuren erlauben leider kein bestimmtes Urteil über den besonderen Charakter und keine Übersicht der angewandten Raumformen. Das Bekannte bezeugt den allgemein spätantiken Charakter: von Portiken umgebene Area oder Hof, Apsidensaal und die für die Palastbauten als Triklinien so oft verwendete cella trichora.

Dagegen bietet der ravennatische Sakralbau zusammen mit dem der Stadt Rom die am besten erhaltenen und am besten bekannten Beispiele der westlichen frühchristlichen Welt.

Die älteste bekannte Kirche, die im achtzehnten Jahrhundert abgetragene Kathedrale Ursiana, kann in den Hauptzügen rekonstruiert werden: fünfschiffig mit polygonal ummantelter Apsis im Osten vertritt sie einen Typus der Basilika, der sonst in Italien unbekannt ist, denn es fehlt das in Rom und in Mailand bei fünfschiffigen Bauten übliche Querschiff. Möglicherweise war das Vorbild in der östlichen Hauptstadt. Die Ursiana hat keine Nachfolge gefunden, denn selbst als man gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts in der civitas Classis eine in ihren Dimensionen die ravennatische Kathedrale übertreffende Gemeindekirche errichtete, wandte man den nunmehr in Ravenna allein herrschenden Typus der dreischiffigen Basilika an.

Die älteste erhaltene Basilika, der Kernbau von S. Giovanni Evangelista (Taf. 32–35), hat schon die meisten für die ravennatischen dreischiffigen Basiliken typischen Eigenschaften, vor allem fehlt auch hier das Querschiff; erst systematische Ausgrabungen werden klären können, ob die Probuskirche südlich von Classis, unweit von S. Apollinare in Classe, darin eine Ausnahme bildete. Die Apsis ist

wieder außen polygonal, das Leitmotiv gleichsam der konstantinopler Einwirkungen in der ganzen Oikumene, das jedoch selten im Westen, vor allem in Rom nur ein Mal erscheint. Mit den östlichen Bauten verbindet sich die ravennatische Basilika weiterhin durch die Belichtung der Längsseiten, nicht nur des Obergadens sondern auch der Seitenschiffe durch Fenster. Die Anordnung der Obergadenfenster richtet sich bei den west- und oströmischen Basiliken der frühchristlichen Zeit bis auf wenige Ausnahmen – in Ravenna ist es Spirito Santo (Taf. 246) – nach den Arkaden des Mittelschiffs, das heißt Arkaden und Fenster haben dieselben Achsen. Maßgebend für die Anzahl sind jedoch nicht die Arkaden sondern die Säulen. Ganz im antiken Sinne bilden sie als das körperlich-statische Element die Grundlage, sie sind zugleich die tastbaren und damit unmittelbar zu zählenden Elemente. In der Mehrzahl der ravennatischen Basiliken bestehen die Kolonnaden aus zwölf Säulen, für welche Zahl wohl weniger eine ganz bestimmte symbolische Bedeutung – etwa die Zwölfzahl der Apostel – sondern die Zwölfzahl als solche, als eine Zahleinheit, und zugleich als eine Zahl der Vollkommenheit der Grund sein dürfte. Daneben erscheint in den Kolonnaden auch die Siebenzahl, etwa in Spirito Santo, wieder eine antike Zahleinheit und zugleich Ausdruck der Vollkommenheit. Im ursprünglichen Bau von S. Giovanni Evangelista hatte dagegen jede Kolonnade neun Säulen, was man mit der dreifachen Dreizahl erklären könnte, und in S. Agata sind es zehn, aber hier ist fraglich, ob die Kolonnaden dem ursprünglichen Zustand entsprechen.

Daraus ergäbe sich nun, daß bei den Bauten mit zwölf Säulen dreizehn Arkaden, in denen mit sieben Säulen acht Arkaden auf jeder Seite waren und damit dieselbe Fensterzahl hätte im Obergaden erscheinen müssen. Das ist jedoch in Ravenna, wie es scheint, nirgends der Fall gewesen. Denn bei fast allen ravennatischen Basiliken blieb das Mauerstück des Obergadens über der jeweils letzten Arkade im Osten und Westen ohne Fenster und außen nur durch den auch die Fenster umgebenden Blendbogen gegliedert, was im Obergaden bei acht Arkaden jeweils sechs, bei dreizehn Arkaden jeweils elf Fenster ergab; in S. Giovanni Evangelista waren es ursprünglich wohl sieben. Eine besondere Lösung bietet S. Apollinare in Classe mit zwölf Fenstern auf jeder Seite des Obergadens, da man nur im Westen das entsprechende Mauerstück blind ließ, im Osten dagegen ein Fenster einbrach (Taf. 376): hier entsprechen sich also die Anzahl der Fenster und der Säulen. Dafür maßgebend dürfte das architektonisch-ästhetische Moment des Schaffens einer abgesetzten Fensterreihe gewesen sein: während in Ravenna durchgängig die Apsisseite ohne Fenster geblieben zu sein scheint, war in den Westfassaden die Mauer nicht durch eine Reihe von Fenstern gleichmäßig durchbrochen, wie es in den stadtrömischen Basiliken des fünften Jahrhunderts der Fall ist, sondern nur in der Mitte der Westseite des Obergadens öffneten sich Zwillings- und Drillingsfenster, was abermals am Dom von Parenzo-Poreč wiederkehrt. So verbindet gleichsam das blinde Mauerstück an den Seitenschiffenden mit den fensterlosen Wänden der Schmalseiten des Obergadens: die Raumecken bleiben damit ohne Licht, was einem immer wieder angewandten, überzeitlichen Raumdispositions-Prinzip entspricht.

Fast überall jedoch entsprechen weder Größe noch Anzahl der Fenster in den Seitenschiff-Längsseiten denen im Obergaden; das ganze Mauersystem ist ein anderes. In S. Spirito wird bei der Anzahl der Seitenschiff-Fenster die Säulenzahl = sieben aufgenommen, in S. Apollinare Nuovo belichten neun große, von Blenden eingefaßte Fenster jedes Seitenschiff. Nur in Classe ist die Anzahl der Fenster in den Seitenschiffen und im Obergaden mit je zwölf gleich der Säulenzahl.

In S. Giovanni Evangelista sind die Fenster gleich breit wie die Mauerstücke zwischen ihnen. In der Regel nimmt im Laufe der Zeit die Mauerstärke gegenüber der Fensterbreite zu. In S. Apollinare Nuovo haben die großen, über die ganze Seitenschiff-Außenwand gleichmäßig verteilten neun Fenster einen weiten, erheblich größeren Abstand voneinander als im Obergaden. Dagegen sind die Fenster-

abstände in den Seitenschiff-Längsseiten von Spirito Santo enger als im Oberlichtgaden, wo das Mauerstück zwischen den Fenstern breiter als die Öffnung ist.

Die Hauptzugänge in das Innere befanden sich stets auf der Westseite, und zwar hatte jedes Schiff, wie bei fast allen west- und oströmischen Basiliken ein Portal: das Hauptportal im Mittelschiff, die Nebenportale in den Seitenschiffen. Doch durch die Seitenschiff-Längsseiten der meisten Basiliken führten Türen in das Innere, und zwar unter der Fensterzone: eine Tür lag in der Mitte der Südseite von S. Apollinare Nuovo und Spirito Santo, während in S. Apollinare in Classe je drei Türen auf der Nord- und Südseite gleichsam in ein System gebracht sind: sie öffnen sich unter dem zweiten, dem sechsten und dem zehnten Fenster, das heißt sie entsprechen jeweils der dritten, siebenten und elften Arkade. Dieser Dreierrhythmus wiederholt gleichsam den der Fassade. Abermals zeigt sich hier die besondere Stellung, der in jeder Beziehung umfassend durchdachte Entwurf von S. Apollinare in Classe.

Aufriß und Grundriß des dreischiffigen Inneren beherrscht ein Netz von Proportionen, das jedoch meist ganz verschieden, nur in S. Agata und S. Apollinare Nuovo ähnlich ist. Eine 'Entwicklung' läßt sich jedenfalls nicht feststellen. Maßgebend sind vor allem das Verhältnis von Länge und Breite der eigentlichen Basilika einschließlich der Mauerstärken, sodann das Breitenverhältnis der Schiffe zueinander, das Verhältnis von Breite zu Länge und von Breite zu Höhe des Mittelschiffs.

Während im Kernbau von S. Giovanni Evangelista sich die Breite zur Länge wie 1 : 2 verhält, was auch in der jüngst aufgedeckten Basilika südlich von Classis ungefähr der Fall gewesen sein muß, ist das Verhältnis beider in S. Apollinare Nuovo und S. Agata von der Proportion des Goldenen Schnitts bestimmt, und in S. Apollinare in Classe beträgt es 1 : 1,3. Die Breite zur Höhe des Mittelschiffs verhält sich in S. Apollinare Nuovo und S. Agata wie 1 : 2, in Classe 1 : 1,33. Bei diesem Bau entsprechen die Proportionen des Aufrisses im Mittelschiff, jenen einer Anzahl von stadtrömischen Basiliken, wie St. Peter, St. Paul oder S. Agata dei Goti, indem die Höhe des Obergadens etwa das Doppelte der Stützenlänge darunter beträgt: wahrscheinlich bestanden nämlich für solche Proportionierungen in weiten Gebieten gleiche, allgemeine und über weite Zeiträume gehende Gewohnheiten (J. Christern). In S. Apollinare in Classe ist nun das Mittelschiff einschließlich der Kolonnaden drei Mal so lang wie breit. Ungleich kürzer ist dagegen Spirito Santo: hier ist die Proportion von Breite einschließlich der Kolonnaden zur Länge des Mittelschiffs = 1 : 2, ein Verhältnis, das sonst nirgends in Ravenna wiederkehrt; es findet sich dagegen ungefähr wieder in der ebenfalls einst arianischen Kirche von S. Agata in Subura zu Rom, einer Gründung des magister militum Ricimer, um 470. Aber auch in Rom gibt es eine solche Proportion bei keiner anderen Kirche, und man wird daher den Ursprung woanders suchen müssen: in der Tat weisen in Konstantinopel nicht nur die Johanneskirche des Studios, sondern wahrscheinlich auch die Chalkopratenkirche dieselben Proportionen des Mittelschiffs auf.

In Bezug auf das Verhältnis der Breite der Schiffe zueinander ist ebenfalls eine konsequente Entwicklung nicht zu erkennen, wohl jedoch eine allgemeine Tendenz, das Mittelschiff gegenüber den Seitenschiffen zu weiten. So ist in S. Giovanni Evangelista und auch noch in S. Agata das Mittelschiff schmaler als die beiden Seitenschiffe zusammen, während in S. Apollinare Nuovo, in Spirito Santo und vor allem in der neu gefundenen Basilika südlich von Classe das Mittelschiff breiter als beide Seitenschiffe geworden ist. In S. Apollinare in Classe schließlich wird, bezeichnenderweise gerade in diesem so ausgewogenen Bau, die mittlere Linie eingehalten: die Breite des Mittelschiffs beträgt das Doppelte des Seitenschiffs.

Für die Maßbeziehungen der Arkaden war nicht ihre Gesamthöhe, sondern die Höhe der Stützen einschließlich Kämpfer und Kapitell entscheidend; doch sind die Proportionen sehr verschieden. Gleich sind sie in S. Giovanni Evangelista und S. Apollinare Nuovo, wo das Interkolumnium zur Höhe sich wie 1 : 3 verhält. In Classe sind die Arkaden dagegen viel steiler proportioniert (Interkolumnium: Höhe = 1 : 1,84).

Die Gruppe der Zentralbauten ist wesentlich variierter; es überwiegen unter ihnen die kreuzförmigen Anlagen. Die völlig zerstörte und nur unvollkommen durch Ausgrabungen bekannte Kirche des hl. Kreuzes war ein einschiffiger Bau mit dem Grundriß eines lateinischen Kreuzes, ohne Apsis mit frei in den Raum ragender Priesterbank, ungewölbt. Der Grundriß hängt sicher mit gleichartigen Bauten Oberitaliens zusammen, wie etwa SS. Nazaro e Celso (Apostelkirche) und S. Simpliciano in Mailand. Die kleineren Kreuzbauten, wie das Mausoleum der Galla Placidia, wieder mit dem lateinischen Kreuz als Grundrißform ebenfalls apsislos, oder die Bischöfliche Palastkapelle, mit Grundriß eines griechischen Kreuzes, aber beide eingewölbt, stehen wiederum in einer oberitalischen Tradition, deren weitere Beispiele in Vicenza, Padua und Rimini ja gut bekannt sind.

Der polygonale Zentralbau wurde wohl zuerst am Ende des vierten Jahrhunderts im Baptisterium der Kathedrale verwirklicht. Die verkümmerten Rechtecknischen und die stärker entwickelten Rundnischen in den Diagonalen sowie die Reduktion des Mauervolumens gegenüber älteren Nischenzentralbauten charakterisieren diese Lösung als ausgesprochen spätantik; wiederum gibt es in Oberitalien Vergleichbares, etwa in Mailand und Aquileia. Das um gut hundert Jahre spätere Baptisterium der Arianer ist einzigartig: für den zangenförmigen Umgang mit Nebenräumen an der als Apsis vergrößerten Ostnische gibt es nichts Vergleichbares, und das Entstehen eines solchen Entwurfes in Ravenna selbst erscheint durchaus möglich.

Dagegen kann eine für Ravenna so außergewöhnliche Raumlösung wie die von S. Vitale als oktogonaler Zentralbau mit Umgang nur durch eine Verbindung mit Konstantinopel erklärt werden; was allein schon das Vorhandensein von Emporen über dem Umgang nahelegt. Doch hat man den übernommenen Baugedanken nicht nur technisch, sondern auch durch die an konstantinopler Bauten völlig ungebräuchlichen Proportionen und die sich daraus ergebenden Kontraste von steiler Höhe und Länge ganz in das Wesen der westlich-italischen Architektur umgesetzt.

Gänzlich isoliert in der ravennatischen Architektur und ohne die Möglichkeit des Vergleiches mit gleichartigen Monumenten bleibt das Mausoleum des Theoderich, nicht nur weil die Mausoleen innerhalb des Sakralbaus eine Sonderstellung einnehmen. Beachtenswert ist vor allem, daß hier zwei Grundprinzipien des Zentralbaus, der kreuzförmige Raum und der Rundraum übereinandergelegt sind. Mag auch der Entwurf zu diesem Grabmal im Kreise des Königs entstanden sein: sicherlich waren die Ausführenden keine Ravennaten, sondern von Theoderich aus der Ferne, möglicherweise aus Kleinasien, gerufen worden.

Wieviele der ravennatischen Kirchen ein von vier Portiken umgebenes Atrium besaßen, entzieht sich unserer Kenntnis. Sicher hatten folgende Kirchen ein Atrium: S. Giovanni Evangelista, S. Agata, S. Vitale, S. Apollinare in Classe und wohl auch die neuentdeckte Basilika südlich von Classe, wie auch die Basilica Probi und die Petriana. Eine Vorhalle – Narthex, daraus entstand das ravennatische 'Ardica' – dürfte nie gefehlt haben. Eine besondere Lösung, indem die Vorhalle von Nebenräumen flankiert wird, bieten S. Giovanni Evangelista und später die classicaner Apollinariskirche: alles weist hier auf Zusammenhänge mit dem ägäischen, besonders dem griechischen Kirchenbau.

Die Apsis flankierende Nebenräume an den Ostenden der Seitenschiffe haben mehrere Kirchen: S. Giovanni Evangelista (Taf. 33), S. Vitale (Taf. 281), S. Apollinare in Classe (Taf. 376) und die neu

entdeckte Basilika südlich davon. In S. Vitale sind es sogar je zwei Räume, ein rechteckiger und ein runder, in der Basilika südlich Classe je zwei rechteckige, deren einer, der Apsis anliegend, unterteilt gewesen ist. Die Apsisnebenräume, auch die doppelten, haben ihre nächsten Vergleichsbeispiele im östlichen Kleinasien und im syrischen Gebiet. Auch dort findet sich eine Parallele zu der im Westen bisher nicht nachgewiesenen Erscheinung von seitlichen Portiken an der Basilika südlich von Classe: denn am ehesten vergleichbar dürfte die Basilika C von Rusafa sein. Doch hatte, wie es scheint, nach westlicher und ägäischer Gewohnheit, die Mehrzahl der Kirchen keine Apsisnebenräume, wie die Kathedrale Ursiana, die Petriana zu Classis, Spirito Santo, S. Apollinare Nuovo, S. Agata, S. Michele in Africisco und die Severuskirche in Classis zeigen.

Nicht alle Niveaus waren in den Kirchen gleich. In S. Apollinare in Classe lag der Fußboden des südlichen Seitenschiffs tiefer als der des Mittelschiffs. Meist hatten die Sanktuarien, das heißt der Ostteil des Mittelschiffs, einen höheren Boden: ein solches um zwei Stufen über Zentralbau und Umgang liegendes Fußboden-Niveau ist noch im Prebyterium von S. Vitale erhalten.

DIE BAUPLASTIK

Die Bauplastik in Ravenna blieb im wesentlichen auf Basen, Kapitelle, Kämpfersteine und Kämpfergesimse beschränkt, da die Interkolumnien wohl fast ausschließlich von Arkaden und nicht mit dem horizontalen Gebälk überbrückt waren. Die Mehrzahl der Bauglieder in den Kirchen Ravennas sind neu hergestellt; ganz im Gegensatz zur frühchristlichen Kirchenbaukunst Roms hat man höchst selten ältere Bauglieder wiederverwendet: in den erhaltenen Kirchen geschah das nur in S. Giovanni Evangelista, wo man Schäfte und Kapitelle des zweiten bis dritten Jahrhunderts einsetzte, und in S. Agata, wo sich eine ganze Musterkarte von Kapitellen vom zweiten bis zum sechsten Jahrhundert findet, aber wahrscheinlich alles erst im Mittelalter eingesetzt worden ist. Weiter wissen wir, daß Theoderich der Große aus Rom Marmorglieder nach Ravenna, wohl zum Bau seines Palastes, bringen ließ.

In der Blendgalerie der Fensterzone im Innern des Baptisteriums des Domes finden sich die ältesten datierten Kapitelle Ravennas (Taf. 81): es sind kleine, glatte ionische Kapitelle, ohne Ornament zwischen den Voluten, schon ganz nach der Art der späteren, einfachen ionischen Kapitelle. Ihre schlichte Form ist gleichsam zeitlos, und darin sind sie charakteristisch für zahllose spätantike Kapitelle, korinthische wie ionische, im besonderen in Rom selbst: über Jahrhunderte hat man sie in ähnlichen Formen hergestellt und nur wenig abgewandelt verwandt, doch später scheinen in der Krypta der Ursiana verbaute Kapitelle zu sein, deren Volutenstirn eine Scheibe mit Kreuz bildet. Über den Kapitellen des Baptisteriums liegt ein breit ausladender Karnieskämpfer als gesondertes Stück, der in jeder Beziehung für die ältere christliche Architektur charakteristisch ist. Es ist ein selbständiges Glied über dem ionischen Kapitell: beide verschmelzen in der Architektur Konstantinopels bereits im vierten Jahrhundert zu einem Stück. Man möchte daher annehmen, daß diese Kapitelle und Kämpfer ravennatischen, beziehungsweise italischen ja vielleicht sogar stadtrömischen Werkstätten entstammen.

Im nächsten datierten Bau, S. Giovanni Evangelista, hat man neu gearbeitete Kämpfersteine (Abb. 26) über den wiederverwendeten Kapitellen eingesetzt: diese Kämpfer gehören bereits der für die folgenden zwei Jahrhunderte typischen Form an: der Pyramidenstumpf hat auf den Hauptseiten einen flachen Reliefschmuck, indem Akanthushalbblätter an den seitlichen Kanten Kreuze oder Medaillons mit Kreuz beziehungsweise Chrismon einfassen. Es sind sämtlich Elemente des Normaltyps der Kämpfer oder des Kämpferteils der ionischen Kämpfer-Kapitelle. Eigenheiten wie die unten über die erhabenen Scheiben herausragenden Hasten von Chrismon oder Kreuz kehren auf ravennatischen Sarkophagen wieder, und man könnte daher geneigt sein, diese Kämpfer Werkstätten zuzuweisen, die zumindest mit denen in Verbindung standen, welche eine große Gruppe ravennatischer Sarkophage hergestellt haben, falls es sich dabei nicht um eine allgemeine 'Mode' handelt. Denn andererseits weisen – ganz abgesehen von dem verwendeten prokonnesischen Marmor – manche Züge auf enge Verwandtschaft mit im Osten gefundenen Kämpfern, die sicher in Werkstätten in und um Konstantinopel gearbeitet sind. So mag es offen bleiben, ob die Kämpfer von S. Giovanni Evangelista ravennatische oder östliche Arbeiten und folglich aus Konstantinopel importiert sind.

Die Frage nach der Herkunft der Bauglieder muß gerade in Ravenna immer wieder von neuem gestellt werden, doch ist im allgemeinen für die folgende Zeit die Antwort darauf leichter zu geben. In der Tat ist der größte Teil der Bauplastik in ravennatischen Kirchen und Palästen nicht Werk ravennatischer oder in einem anderen Zentrum Italiens beheimateter Steinmetzen, sondern das meiste ist fertig gearbeitet aus Konstantinopel importiert und gehört daher ganz der Entwicklung der Architektur in der östlichen Hauptstadt an. Für die Mehrzahl der in Ravenna verwendeten Kapitelle gibt es genau entsprechende Gegenstücke desselben Typus in Konstantinopel, so daß kein Zweifel über die Herkunft der ravennatischen Exemplare aufkommen kann. Allerdings könnte die völlig gleiche Steinbearbeitung auch dadurch erklärt werden, daß in Konstantinopel geschulte Steinmetzen nach Ravenna kamen, um hier die notwendigen Arbeiten in prokonnesischem Marmor, das heißt in einem Material, das aus nächster Nähe Konstantinopels kam, auszuführen, wie man es früher meistens vermutet hat. Doch weisen dieselben Werkmarken, etwa in Ravenna, Poreč-Parenzo, Ephesos und Konstantinopel mit Sicherheit darauf, daß alle solche Stücke aus ein und derselben Werkstatt stammen, und diese kann sich folglich nur in Konstantinopel befunden haben.

Entgegen der Annahme, man habe im allgemeinen vom Osten nach dem Westen nur 'Halbfertig-Fabrikate' ausgeführt – was sicherlich für eine große Anzahl von kleinasiatischen Sarkophagen der hohen und späteren Kaiserzeit zutrifft – hat jüngst die Bergung einer spätantiken Schiffsladung an der Südwestecke Siziliens eindeutig erwiesen, daß nicht nur Kapitelle, Basen und Säulenschäfte, sondern auch Schrankenplatten und Ambonen, also mehr oder weniger die ganze Marmorausstattung einer Kirche, als 'Fertigfabrikate' von Konstantinopel nach dem Westen versandt worden sind. So nur erklärt es sich, daß gewisse Variationen in an verschiedenen Orten befindlichen Serien gleicher Kapitelle immer wiederkehren, gleich an welchem Ort der Mittelmeerküste oder deren Nähe sie gefunden worden sind.

Die am frühesten zu datierenden, sicher aus Konstantinopel eingeführten Werkstücke Ravennas sind Säulen, Kapitelle und Kämpfer der Apostelkirche, dem heutigen S. Francesco (Abb. 29), die wohl unter Bischof Petrus Chrysologus, also vor 450, errichtet worden sein wird. Die korinthischen Kapitelle sind damit die frühest datierbaren eines vereinfachten Typus mit sogenannten Lederblättern überhaupt. Aus dem unteren Blattkranz von vier Blättern wachsen an den Ecken vier Hochblätter hervor. Die Innenhelices sind weggefallen und die Außenhelices sind gleichsam zum Rande dicker, hinter den Hochblättern liegender Blätter geworden ('Lederblätter'). Sie bilden die Figur eines V mit leicht eingerollten Enden unter der Deckplatte. Die Fläche dazwischen füllt ein Blattmotiv, das sich mit dem Ornament des Abakus-Knaufes verbindet. Charakteristisch sind weiterhin die ovalen, ösenartigen Augen zwischen den tief eingeschnittenen Blattlappen, deren mittlerer je drei Enden hat, die Kerben der Blattrippen und die Blattüberfälle, das blattähnliche Ornamentwerk zwischen den Helicesenden unter der Deckplatte. Doch ist das Relief flach, die Oberfläche kaum geglättet.

In Ravenna stehen den Kapitellen der Apostelkirche am nächsten jene von S. Apollinare Nuovo (Abb. 30), die zwischen 494 und 526, also mindestens ein halbes Jahrhundert später zu datieren sind. Sie unterscheiden sich eigentlich nur durch die so charakteristische Stilisierung der sich zwischen den Eckblättern einschmiegenden Helices in Form einer Leier, innerhalb welcher sich im allgemeinen das häufig mit dem Deckplatten-Knauf verschmelzende Blattornament befindet. Weiter ist die Fläche zwischen den Helices an den Ecken unter dem Abakus meist glatt, wie überhaupt die Formen etwas weniger präzis und mitunter verwaschener erscheinen als an den Kapitellen der Apostelkirche. Es handelt sich jedoch um geringfügige Unterschiede: denn fast gleich sind Struktur und Proportionen des Kapitells sowie die Bildung der Blätter an den Kapitellen beider, unzweifelhaft in zeitlich so

weitem Abstand voneinander entstandenen Kirchen, deren Säulen, einschließlich der Kapitelle, man schwerlich einer späteren beziehungsweise früheren Entstehungszeit als der der Kirchen selbst zuweisen kann: woraus sich zwangsläufig ergibt, daß Kapitelle dieser Art über lange Zeit in ganz ähnlicher Weise hergestellt worden sind. Die Herkunft bestimmen die Werkmarken, die eine Reihe der Kapitelle in S. Apollinare Nuovo unter der Leier haben und die auf den gleichartigen Kapitellen einer Zisterne beim konstantinopler Hippodrom wiederkehren. Die ravennatischen Kapitelle stammen infolgedessen aus derselben konstantinopler Werkstatt, die auch, wie die Werkmarken ausweisen, Schäfte und Basen herstellte. Alle diese Werkstücke hat man überall dorthin exportiert, wohin ein Transport möglich oder rentabel war. Denn es gibt kaum eine Küstenregion des Mittelmeeres, in der nicht solche Kapitelle, gleichsam eine Massenware, gefunden worden wären.

Weiterhin sind in Ravenna verwandt einige Kapitelle in S. Maria Maggiore (Abb. 31. 32), die vielleicht zu dem von Bischof Ecclesius nach 526 und vor 532 errichteten Bau gehört haben. Bei ihnen findet sich zwischen den Außenhelices, deren Ursprung verdeckend, ein Dreiblatt auf einem Stiel. Bei anderen sind Lederblätter oder Helices in der oberen Zone weggefallen. Bei einer weiteren Gruppe hat man sogar die Eckblätter ersetzt durch die nach oben hin vergrößerten Hüllblätter, die sich über dem Mittelblatt des unteren Kranzes verbindend eine eiförmig-konvexe Fläche unter dem Kranz der Deckplatte freilassen; unter den Eckvoluten der Helices ein Blattüberfall mit einer Art Stengel darunter: gerade diese letzte Abart ist von Konstantinopel aus weithin in alle Richtungen exportiert worden.

Kapitelle mit V-förmigen Helices oder mit mittlerem Blattstiel finden sich weiter unter mehreren anderen, zum Teil wesentlich älteren Kapitelltypen in S. Agata Maggiore.

Ungefähr gleichzeitig mit den Kapitellen von S. Apollinare Nuovo sind jene Kapitelle mit dem Monogramm Theoderichs des Großen aus einer abgebrochenen arianischen Kirche, die zum Teil in den Hallen des Palazzetto Veneziano in Piazza del Popolo verbaut, zum Teil im Museo nazionale verwahrt sind (Abb. 35–37): sie vertreten einen reicheren, ungleich sorgfältiger gearbeiteten Typus von Kompositkapitellen und haben nichts mit den soeben behandelten gemeinsam. Der Körper ist überzogen von zwei Reihen gegenständig gegeneinander umgebogener Akanthusblätter, es ist der Typus des sogenannten windbewegten Akanthus: zwei Blätter zusammen ergeben jeweils ein Ornament in der Form eines Schmetterlings. Es sind verhältnismäßig seltene, sicher einer der besten konstantinopler Werkstätten entstammende Kapitelle, mit zwei Varianten: Kapitelle mit ausschließlich feingezahnten Blattlappen und solche mit zum großen Teil grobzackigen Akanthus und tiefeingeschnittenen, bewegten Blattlappen. Die letzte Variante hat wieder ein genaues Gegenstück in Konstantinopel, und zwar in Kapitellen, die früher in der Zisterne 10 verbaut waren. Da diese Variante aus derselben Kirche stammt, muß sie gleichzeitig mit der feingezahnten sein, die nun, ohne jede nennenswerte Abänderung, in den berühmten Kapitellen des 549 geweihten S. Apollinare in Classe wiedererscheint (Abb. 38. 39): also hat man diese Variante des Typus über Jahrzehnte nach dem einmal geschaffenen Modell unverändert weiter hergestellt. Hieraus ergibt sich nun die immer wieder bei der spätantiken Bauplastik zu beobachtende Tatsache, daß gleiche Typen oder Varianten eines Typus zu verschiedenen Zeiten, verschiedene Typen oder verschiedene Varianten eines Typus aber zur gleichen Zeit entstanden sein können: in der Spätantike können also Typenvariationen nicht Kriterien der stilistischen Entwicklung sein.

In ihrer plastischen Art sind ganz verwandt den Blättern dieser Kapitelle die windbewegten Akanthusblätter von zwei Zweizonen-Pilasterkapitellen (Abb. 40–43), die im Fußboden der Ursiana als Platten verlegt in das Museo arcivescovile gelangten und wohl aus einem Oratorium an der Kathedrale stammen: unten zwei Reihen windbewegter Akanthusblätter, die unteren nach rechts, die

oberen nach links umgekehrt; darüber entwachsen die Evangelistensymbole caulesartigen Kelchen. Sie sind nur noch auf dem gut erhaltenen Exemplar zu erkennen: nämlich der Stier und der Mensch, beide mit Nimbus, ja der Mensch hat deutlich ein Christogramm im Nimbus und wird damit Christus gleichgesetzt. Es sind sehr sorgfältig gearbeitete Skulpturen, bei denen man die räumliche Tiefe der Körper darzustellen versuchte, was eher beim Tierkörper als beim Menschen gelungen ist. Denn hier scheinen alle Torsionen in die Fläche gedrückt und über manchen plastischen Formen, dem Gesicht und dem Körper, besonders dem Gewand, liegt gleichsam eine begrenzende glatte Fläche. Einen graphischen Charakter hat die Gewandzeichnung, die jedoch noch eine gewisse Illusion zu erzeugen vermag. Der Feinheit des Körpers und des Antlitzes mit den großen Augen steht die grobe Arbeit der Hände gegenüber. Diese plastischen Werke nehmen eine besondere Stellung dadurch ein, daß die Inschrift Petrus II. (494–519) als den Stifter nennt und sie damit auf das letzte Jahrzehnt des fünften und die beiden ersten Jahrzehnte des sechsten Jahrhunderts datiert sind. Ein seitlich angebrachtes Monogramm (Abb. 18), das mit dem in der ebenfalls von Petrus II. gestifteten bischöflichen Palastkapelle (Abb. 194) völlig übereinstimmt, bestätigt die Zuweisung. Jedoch ist dieses Datum weniger für die ravennatische als für die konstantinopolitanische Kunst von Bedeutung: der Blattschnitt verrät auf das klarste die östliche Herkunft; Inschrift und Monogramm werden nachträglich in Ravenna zugefügt sein.

Doch eine ravennatische Kirche vom Beginn des sechsten Jahrhunderts, die ehemalige arianische Kathedrale, das heutige Spirito Santo, hat Kapitelle anderer Herkunft (Taf. 248), während die Kämpfer mit dem Kreuz zwischen Halbblättern dem normalen östlichen Typus angehören. Die Kapitelle unterscheiden sich dagegen deutlich von den aus Konstantinopel eingeführten Stücken, wie zum Beispiel den wohl etwa gleichzeitigen von S. Apollinare Nuovo (Abb. 30). Die beiden Paare größerer Kapitelle im Osten nahe der Apsis sind verschieden von den anderen gebildet: sie tragen über dem unteren Blattkranz zwischen den Helices Kreuze oder Wirbelrosetten, ein Ornament, das in seiner kerbschnittartigen Ausführung an manches am Theoderich-Mausoleum erinnert. Auch die Blätter haben einen kantig-schärferen Schnitt als die östlichen Kapitelle. Einfacher, weniger sorgfältig gearbeitet sind die übrigen Kapitelle mit locker in zwei Blattkränzen angeordneten, lappig-weich geschnittenen Blättern, deren Grundformen von Lederblattkapitellen wie solchen in S. Apollinare Nuovo angeregt zu sein scheinen. Gegenstücke dürften in der provençalischen Bauskulptur zu finden sein, wie etwa in Kapitellen des Baptisteriums zu Fréjus. Die Kapitelle von Spirito Santo gehören sicherlich zu einer Gruppe oberitalienischer und südgallischer Bauplastik, die keinen unmittelbaren stilistischen Zusammenhang mit der oströmischen hatte. Man kann daher mit Recht vermuten, daß diese Bauplastik aus einer ravennatischen oder zumindesten Ravenna benachbarten Werkstatt stammt. Die Kapitelle von Spirito Santo scheinen demnach die einzigen des sechsten Jahrhunderts in Ravenna gewesen zu sein, die, eindeutig einheimisch, nicht aus Konstantinopel importiert worden sind.

Durch den Reichtum der verwendeten Ornament-Muster und die hohe Qualität wird die Bauplastik von S. Vitale zu einem Höhepunkt. Mit den bisher betrachteten Kapitellen verbinden sich am ehesten die Komposit-Kapitelle (Taf. 304 links) der Säulen am nördlichen Eingang der Ardica und der Empore: den Körper umziehen zwei Kränze tiefgeschnittener und stark geschatteter Akanthusblätter mit großgezackten, zum Teil unterarbeiteten Blattlappen und fünfzackigem, vorkragenden Überfall; zwischen den kleinen Voluten, die eher wie Außenhelices wirken, der Eierstab mit nach unten weisenden Pfeilen. Die eingezogene Deckplatte und der Deckplatten-Knauf sind im Gegensatz zu den betrachteten korinthischen Kapitellen klar vom Körper abgesetzt. Derselbe Kapitelltypus, mit denselben Varianten, kommt unter den Kapitellen des Domes von Poreč-Parenzo vor. Die Mehr-

zahl der Kapitelle von S. Vitale sind jedoch sogenannte Kämpferkapitelle. Dieser neue Kapitelltypus, zu Beginn des sechsten Jahrhunderts, wohl erst kurz vor der Regierungszeit Justinians entstanden, bedeutet die letzte Konsequenz in der Entwicklung des spätantiken Kapitells überhaupt. Die meist als Pyramidenstumpf gebildete Grundform des Körpers wird fast immer ganz mit Ornament überzogen; das flache Relief ist hinterarbeitet, gleich einem vom Grunde gelösten und in den Umrissen tiefgeschatteten Gitter. Rein geometrische Formen werden mit solchen der Natur entnommenen, aber ganz abstrahierten zu einem einheitlichen, dichten Muster verschmolzen. Bei der Mehrzahl der Kapitelle sind vier Flächen durch Ornamentrahmen voneinander geschieden: bei den Hauptkapitellen des Erdgeschosses (Taf. 303. 304 rechts) umgibt ein à jour gearbeiteter Flechtband-Rahmen das Mittelmotiv, bei dem aus einem Stiel eine Blüte zwischen mehrlappigen Blättern und köcherartigen, auf einer S-förmigen Ranke stehenden Gebilden hervorwächst; bei den Kapitellen des Presbyteriums im Erdgeschoß (Taf. 305) schließt eine feingezackte Wedelranke ein hinterarbeitetes, vom Grunde gelöstes Ornamentgespinst ein, mit einem zentralen Motiv von vier kreuzweise angeordneten, aus Bändern geflochtenen Kreisen mit darin und darum füllendem, scharf gezackten Akanthuswerk. In die Presbyteriums-Empore setzte man im Süden Kapitelle (Taf. 307) mit einem oberen und seitlichen Blättchen-Rahmen und mit Ranken überzogenen, à jour gearbeiteten Flächenmustern, bei denen die Ranken einer Vase oder Füllhörnern entwachsen, auf der Vorderseite eine Rundbosse in der Mitte umspielen, welche letztere für das Monogramm stehen gelassen war, was man jedoch in S. Vitale nicht auf die Kapitelle, sondern auf die Kämpfer gesetzt hat. Auf der Nordseite der Empore dagegen finden sich sogenannte Faltkapitelle (Taf. 306), bei denen das à jour gearbeitete Ornamentgespinst gleich einem Netz die durch die Verschleifung der Kanten ineinander übergehenden Flächen des gefalteten Körpers überzieht. Letztere Kapitelle haben ihre Gegenstücke in Konstantinopel in der Kirche der hll. Sergios und Bakchos; die Kapitelle des Erdgeschosses und der Südempore kommen, wenn auch mit manchen Variationen, wieder im Dom von Poreč-Parenzo vor, deren andere Marmorglieder überdies dieselben Werkmarken wie die von S. Vitale haben.

Konstantinopler Werkmarken bestimmen weiterhin in S. Vitale den Ursprung der Kämpfersteine, die zum Teil das übliche Kreuz zwischen Akanthus-Halbblättern tragen. Die Kämpfer des Presbyterium-Erdgeschosses (Taf. 299. 305) sind die reichsten und sie vertreten eine besonders seltene Art: auf den Schauseiten erscheinen die Kreuze oder Vasen zwischen gegenständigen Lämmern oder Pfauen in flachem Relief. Wenn diese Kämpfer auch keine Werkmarken haben, so weist alles daraufhin, daß sie ebenfalls in Konstantinopel gearbeitet worden sind.

Mit dem plastischen Architekturschmuck von S. Vitale und von S. Apollinare in Classe ist eigentlich die justinianische, ja die spätantike Bauplastik überhaupt, in Ravenna beendet. Nur vereinzelte Exemplare, deren ursprüngliche Verwendung oft unbekannt bleiben muß, sind sonst noch erhalten geblieben: wohl schon dem Beginn des sechsten Jahrhunderts angehörige Zweizonen-Kapitelle (Abb. 44. 45), zum Teil aus der Ursiana, wo sie wohl erst im Mittelalter verbaut worden sind. Sie repräsentieren zwei Typen, der eine mit einem unteren Kranz feingezahnter Blätter, darüber Widderprotome an den Ecken, zwischen ihnen zum Teil Tauben; der andere wohl etwas spätere, eher der justinianischen Zeit angehörige Typus (Abb. 46. 47) mit unterer Weinranke und in der oberen Zone mit Greifenprotomen an den Ecken, zwischen denen Stier- oder Löwenprotome herausragen. Diese Kapitelle waren über weite Gebiete verbreitet, und zwar mit jeweils völlig gleichartig gestaltetem Dekor; so kann kein Zweifel über die konstantinopler Herkunft aufkommen. Ein besonders schönes, gerahmtes Kämpferkapitell in meisterhafter à jour-Arbeit war einst in S. Michele in Africisco (Abb. 50) verbaut, heute im Nationalmuseum, das der reifen justinianischen Zeit angehören wird: den gleich-

mäßigen Rahmen um die vier Felder bilden tief hinterarbeitete palmettenartige Blätter, während die Felder selbst vom dicht schlingenden Geranke einer aus einem Stiel entspringenden Pflanze, wohl einem Lebensbaum, gefüllt sind. Am Ciborium von S. Apollinare Nuovo sind – neben zwei ägyptisierenden Kapitellen des ersten Jahrhunderts n. Chr., zweifellos aus Rom stammend – zwei Kämpferkapitelle (Abb. 48. 49) wiederverwendet, die vielleicht zum ursprünglichen Ciborium dieser Kirche gehört haben: eines mit Blattrahmen um Rosetten oder mit Blattwerk um die flache, nachgearbeitete Rundbosse, die für ein Monogramm freigelassen war, in der Mitte; das andere überzieht besonders raffiniertes, à jour gearbeitetes Rankwerk, die Ecken überspielend, doch in den Seitenmitten zu einer Symmetrie-Achse verlaufend.

Ein im Museo nazionale verwahrtes Kämpferkapitell (Abb. 28) mit großen Akanthusblättern, deren Archetypus gleichsam von den Hauptkapitellen der konstantinopler Sophienkirche her gut bekannt ist, vertritt, wie es scheint, die nachjustinianische konstantinopler Bauplastik, vielleicht schon des siebenten Jahrhunderts.

Unter den zahlreichen Kapitellen, deren Zuweisung und Datum unbestimmt bleiben müssen, seien noch zu erwähnen: korinthische Normalkapitelle des vierten Jahrhunderts typisch westlicher Arbeit, die sowohl in Rom, ganz Italien und Gallien häufig anzutreffen sind, deren Produktionsstätte (Rom ?, Luni ?) aber bisher nicht festgelegt wurde. Aus einer guten östlichen Werkstatt kommen dagegen korinthische Kapitelle mit Eck-Hochblättern mit besonders sorgfältigem Blattschnitt und tief gehöhlten Helices, von denen eines im Baptisterium der Kathedrale verwahrt, ein anderes in S. Agata verbaut ist (Abb. 33. 34). Zwei einst vollständig an allen vier Seiten verziert gewesene, leider bei der Wiederverwendung stark abgearbeitete große Kämpfer im Museo nazionale bezeugen diesen wichtigen konstantinopler Kapitelltypus, wohl vom Beginn des sechsten Jahrhunderts, auch für Ravenna. Eine Serie von ionischen Kämpferkapitellen (Abb. 27) mit hohem, an den Hauptseiten von einem Schilfblattfries verzierten Kämpferteil und ganz flachen Voluten – zwischen ihnen allein ein rudimentäres Ei – sowie zwei kleinere ionische Kämpferkapitelle mit flachem, stark abgeschrägtem Kämpfer ohne Schmuck vertreten diesen so wichtigen oströmischen Typus, ohne daß man feststellen könnte, an welcher Stelle eines Baues solche Kapitelle Verwendung fanden.

Unter den Basen, die ebenfalls fast immer zusammen mit den anderen Marmorgliedern aus Konstantinopel eingeführt worden sind, haben die Postamentbasen einen zusätzlichen Schmuck erhalten. In S. Apollinare in Classe (Abb. 53. 54) sind auf den Postamentseiten Rahmenmotive angebracht, meist im Zentrum mit einem querliegenden Rhombus, in ihm Kreuze, Blätter, Rosetten; es ist ein Motiv, das an Schrankenplatten wiederkehrt. Ähnliche Stücke haben sich in einem Annex der großen Basilika des Lechaion von Korinth gefunden, die auch aus der Propontis hierhin gebracht sein werden, ebenso wie die im Mittelalter an S. Nicola zu Bari verbauten sehr ähnlichen Postamentbasen. Ein ausnehmend reich verziertes Beispiel ist eine in S. Apollinare in Classe verwahrte Postamentbasis (Abb. 52), die zu einer Prunk- oder Zierarchitektur gehört haben mag: die Postamentseiten haben in der Mitte nur flache Blattrosetten, während die Basisplatte einen Fries tiefer Zacken mit mittlerem Kreuz trägt, ein Motiv, das auch von konstantinopler Kapitellen, und zwar vom Hals her, bekannt ist. Es folgt der Wulst mit gebohrter feingezackter Akanthusranke, die Kehle mit tiefgeschattetem Palmettenfries, die Platte mit Astragal, die nächste Kehle mit Pfeifen und abschließend eine Schnur. Eine solche Basis geht ganz auf reiche Beispiele west-kleinasiatischer Bauplastik des dritten Jahrhunderts zurück: doch ist es sichtlich ein konstantinopler Werk des sechsten Jahrhunderts.

Gesimse hat man, wie das Erhaltene vermuten läßt, im wesentlichen nur für die Bogenkämpfer verwendet. Älteste datierte Beispiele sind die Kämpfergesimse der großen vermauerten Bogen der ehe-

maligen Vorhalle von S. Giovanni Evangelista mit einem Pfeifenfries (Abb. 24), der seine gleichzeitige Parallele an der Fassade der von Theodosius II. errichteten Vorhalle der konstantinopler Sophienkirche findet. Während die großen Kämpferblöcke an den Arkadenpilastern in S. Apollinare Nuovo älter als die Kirche und wiederverwendet sind, hat man in S. Vitale eine Reihe verschiedener Gesimse für den Bau hergestellt. Im Westen finden sich sowohl in der Ardica wie in den Zwickelräumen der Empore Profile mit Kymatien in flachem, einfachen Relief, im Presbyterium dagegen dient als Kämpfergesims der Pfeiler (modern fortgeführt als Gesims der Wandinkrustation der Apsis) ein reicher Fries von gerahmten, feingezahnten Akanthusblättern, welche letztere genau mit solchen in Konstantinopel übereinstimmen, so daß man auch diese Gesimsstücke als fertig importiert ansehen muß. In S. Apollinare in Classe sind noch an der Apsis die originalen Bogenkämpfer der Langhauskolonnaden-Pilaster erhalten: einfache, abgestufte Profile bilden den Schmuck, ähnlich den entsprechenden, sicher aus dem Osten importierten Kämpfergesimsen in Poreč-Parenzo.

DIE EINRICHTUNG DER KIRCHEN

Nur einzelne Stücke der meist zum Sanktuarium gehörigen Kircheneinrichtung sind hie und da erhalten geblieben: Pfosten und Platten der Schranken, Ambonen, Ciborien, Altäre, Reliquienbehälter und Bischofskathedren.

Wie fast überall war auch in Ravenna das Sanktuarium vom Raum für die Gläubigen durch Schranken abgetrennt: zwischen die vierkantigen Pfosten, die ein Gebälk trugen, waren die Schrankenplatten eingesetzt. Sie hatten auf jeder Seite ein von einem Karniesprofil eingefaßtes Feld, auf zwei Seiten aber Schlitze zum Einlassen der Platten. Über der Schrankenhöhe setzte sich der Pfosten meist in einer aus Basis, Schaft und Kapitellchen bestehenden Säule fort; das Ganze war in einem Stück gearbeitet. In der Mehrzahl haben die Säulchen kleine korinthische Kapitelle mit vier ganz in flachem Relief gearbeiteten Hochblättern. Nur die beiden aus S. Vitale erhaltenen Stücke (Abb. 72–76), seit dem sechzehnten Jahrhundert im ersten Kreuzgang in S. Francesco, haben sehr sorgfältig gearbeitete Kapitelle, von denen eines sogar ein à jour gearbeitetes, kleines Kämpferkapitell mit einer von der Ornamentik der konstantinopler Hagia Sophia abgeleiteten Ornamentik ist, also sicherlich Arbeiten derjenigen Werkstätten, welche Kapitelle und Kämpfer der Kirche hergestellt haben.

Während die Pfostensäulchen nur in wenigen Exemplaren erhalten blieben, ist die noch in den Kirchen und Museen Ravennas verwahrte Zahl der Schrankenplatten beträchtlich. Stets umgibt die Platte ein Rahmen, der meist flach und abgestuft ist; die Rahmenhöhe gibt zugleich die Höhe des Reliefs auf der zentralen Fläche an. Ausnahmslos zeigen die einfach dekorierten Schrankenplatten (Abb. 55–57) ein Zeichen Christi, in der Mehrzahl das Christogramm ✳ (Ἰησοῦς Χριστός), aber auch das Kreuz, frei auf der Fläche oder in einem Medaillon kommt vor. Auf einer Platte im Museo nazionale, die eine griechische Werkmarke trägt, wird das Christogramm-Medaillon von lateinischen Kreuzen flankiert, die auf herzförmigen Blättern aufstehen, am Ende von sich aus dem mittleren Medaillon-Rahmen herausschlingenden Ranken. Diese Ranken kehren noch an anderen Exemplaren, auch ohne Kreuze, wieder. Der Typus ist allgemein aus vielen, vor allem östlichen Regionen der Oikumene gut bekannt, und wie die vorher erwähnte Werkmarke erweist, sind sie wohl in der weitaus größten Mehrzahl in Konstantinopel hergestellt, und zwar im fünften und noch im sechsten Jahrhundert, mit größter Wahrscheinlichkeit von den Werkstätten, welche die übrigen Glieder verfertigten. Seltener sind wohl jene Schrankenplatten gewesen, die figürlich geschmückt waren, aber wahrscheinlich immer wieder nach dem schon bekannten Schema. Leider ist nur eine solche Platte (Abb. 58), die heute als Altarantependium in S. Agata dient, unversehrt erhalten geblieben: hier sind es gegenständige Perlhühner (Numidinae), die ein Christogramm vom Typus ✳ = + und I (ησοῦς) X (ριστός) flankieren und hinter denen je ein Weinstock aufwächst. Zu derselben Serie wird das Fragment einer auch in S. Agata verwahrten Platte (Abb. 60) gehören, wo die rechte Seite mit einem Lamm, hinter ihm ein Lebensbaum, erhalten blieb, sowie zwei Fragmente einer weiteren Platte mit Kehle und Profil als Rahmen (Abb. 59), wo gegenständige Pfauen vor je einem Weinstock erscheinen. Im Baptisterium des Domes kam jüngst eine nicht ganz geglättete, sicher ihrem Stil nach nicht vor der Mitte des

sechsten Jahrhunderts entstandene, fragmentierte Platte zum Vorschein (Abb. 69), wo ein ebensolches Lamm ein auf dem Herzblatt einer Ranke stehendes Kreuz flankiert, welche erstere wieder von einem Mittel-Medaillon ausgegangen zu sein scheint, von dem noch ein Rest erhalten blieb und das sicherlich auch ein Christogramm enthielt.

Eine Gruppe viel kostbarerer Platten (Abb. 61–67) ist jene, die wieder vor der Apsis von S. Apollinare Nuovo aufgestellt ist: es ist nicht unmöglich, daß die Mehrzahl schon zum Bau Theoderichs des Großen gehört hat und demnach aus dem Beginn des sechsten Jahrhunderts stammen könnte; aber irgendwelche Sicherheit für diese Annahme besteht nicht. Da diese Schrankenplatten, wie die Maße ausweisen, nicht zu ein und derselben Serie gehört haben werden, ist es selbst nicht ausgeschlossen, daß eine oder die andere nicht aus der Kirche, sondern aus dem benachbarten Palast kommt.

Nur eine von ihnen ist massiv (Abb. 64. 65) und trägt auf beiden Seiten Relief: auf der einen Seite breiten sich zwei einem Kantharos entwachsende Weinranken aus, auf denen zwei gegenständige Pfauen sitzen, in ihrer Mitte das Kreuz mit Rhoschleife; die Rückseite zeigt Daniel als Oranten zwischen zwei Löwen, abermals von Ranken umgeben, jedoch ist hier das Relief nicht fertig gearbeitet. Verwandt dem Relief der Vorderseite ist das Motiv der einen der beiden zusammengehörigen durchbrochenen Schrankenplatten (Abb. 61), bei der ein fester Rahmen mit einer Blatt-Wellenranke das Gitterwerk des Mittelfeldes umgibt: einem Kantharos entsteigende Weinranken umwachsen den zentralen rechteckigen Rahmen, den ein Gemmenkreuz füllt; vor ihm sitzen auf einem horizontalen Steg zwei gegenständige Pfauen. Auch die Behandlung des Reliefs steht dem der zuerst erwähnten Schrankenplatte nahe. Bei der zweiten Gitterwerk-Platte (Abb. 62. 63) umgibt das mittlere Kreuz, bei dem über dem Querbalken je ein Kranz mit Kreuz eingesetzt ist, ein Motiv wechselnd von Rhomben zwischen mäanderartig verbundenen Hakenkreuzen. Von einer ganz anderen plastischen Art ist die vierte Platte (Abb. 66. 67), wieder mit einem festen Rankenrahmen um das zentrale Feld aus Gitterwerk: hier verschlingen sich zweisträhnige Bänder zu vier Vierpässen, in und um sie akanthisiertes Gitterwerk, im Zentrum jedoch ein kleines gesträhntes lateinisches Kreuz. Während man wohl die ersten drei Platten einer Schule zuweisen kann, dürfte die vierte anderer Herkunft und später, gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts entstanden sein: aber eine Entscheidung darüber, wo nun diejenigen Werke wie die letztere Platte gearbeitet sind, ist bei der heutigen Kenntnis des Materials schwerlich möglich. Wohl sind die Ranken auf der ersten Platte denen auf der einen Nebenseite des Deckels des sogenannten Lämmersarkophags in S. Apollinare in Classe (Abb. 170) recht ähnlich, und das könnte auf eine ravennatische Herkunft weisen: doch würde andererseits die Form etwa der Astragale auch für einen östlichen Ursprung sprechen.

So wie die Kapitellplastik bilden auch die Schrankenplatten von S. Vitale (Abb. 77–80) einen Höhepunkt, ja sie sind, zusammen mit denen von S. Apollinare Nuovo, die besterhaltenen Exemplare dieser Art von hoher Qualität überhaupt. Auch hier sind wieder zwei Varianten vorhanden, deren eine mit Sicherheit, die andere mit der größten Wahrscheinlichkeit konstantinopler Werkstätten zugewiesen werden können, da Muster und Reliefbehandlung bei der ersten Gruppe (Abb. 78. 79) gänzlich den Merkmalen an den à jour gearbeiteten Kapitellen entsprechen: akanthisiertes Flechtwerk, dessen Bänder zum Teil zweisträhnig, zum Teil glatt sind, Blattfriese, feingezahnte Wedelranke. Das Gespinst überzieht gleichmäßig die Fläche, gleichsam als unendliches Muster. Zwei weitere Platten (Abb. 77. 80) weichen etwas ab: auf der einen wechselnd durch Schlingbänder gebildete Vierpaß- und Kreismotive, gefüllt durch Akanthuswerk, zum Teil als Rosetten und Wirbelrosetten, vor allem das Zentralmotiv des Kreuzes zwischen gegenständigen, fast wie Tauben gebildeten Pfauen, sowie Tauben im Füllwerk: diese Platte scheint in der Tradition derer von S. Apollinare Nuovo zu stehen. Eine andere hat da-

gegen ein Gitterwerk aus peltenartigen Mustern, die gleichmäßig die von einem flachen Blattfries gerahmte Fläche überziehen. Nichts weist darauf hin, daß ein solches Werk ravennatisch ist, sondern eher anderen Händen als die beiden zuerst behandelten Platten verdankt wird.

Die heute im Museo arcivescovile verwahrten, aus der Kathedrale stammenden Schrankenplatten (Abb. 81–87) sind leider durch ihre Jahrhunderte dauernde Verwendung als Fußbodenbelag zum großen Teil fast bis zur Unkenntlichkeit abgenutzt, aber es ist dennoch klar, daß vier von ihnen (Abb. 81. 84–87) zu einer Serie gehörten, die ganz gleichartig wie die beiden zuerst besprochenen Platten von S. Vitale gebildet ist: dieselbe Rahmung, dasselbe akanthisierte Schlingwerk. Die Zusammengehörigkeit der Platten in der Kathedrale und in S. Vitale erklärte sich am besten damit, daß Bischof Victor, der den Bau von S. Vitale vollendete, aber auch ein Ciborium in der Kathedrale stiftete, beide Serien aus Konstantinopel heranschaffen ließ, und zwar wohl zusammen mit den für S. Vitale benötigten Marmorgliedern. Zwei etwas kleinere, besser erhaltene Platten (Abb. 82. 83) mit gleicher Umrandung sind von den vier anderen verschieden: auf der einen akanthisiertes Schlingwerk mit Kreisen und Quadraten, in zwei Kreisen gegenständige Tauben, in der anderen sich durchdringende Kreis- und Quadratmuster mit einfachen, akanthisierten Rosetten in eindrucksvoller Schlichtheit. Eine Verwandtschaft mit den beiden zusammengehörigen Gitterwerk-Platten von S. Apollinare Nuovo erscheint nicht ausgeschlossen, die konstantinopler Herkunft wiederum höchst wahrscheinlich.

Einen völlig anderen künstlerischen Charakter wie alle bisher erwähnten Platten hat eine weitere im Museo arcivescovile (Abb. 71): in der Mitte steht ein Kantharos, dem dünne, über die ganze Fläche gebreitete Ranken mit Herzblättern an den eingerollten Enden entwachsen und auf denen gegenständig zwei aus dem Kantharos trinkende Tauben sitzen, während eine dritte Taube mit ausgebreiteten Flügeln, gleichsam in Aufsicht gegeben, in der Mitte auf den Kantharos herabstößt, ganz ähnlich wie auf einer der Nebenseiten des noch der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehörigen Sarkophages des Erzbischofs Theodor in S. Apollinare in Classe (Abb. 156. 157). Zweifellos erscheint hier die Geistestaube über einem Kantharos mit 'lebendigem Wasser'. Die Platte dürfte nicht vor der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, vielleicht gegen dessen Ende, oder sogar erst zu Beginn des siebenten Jahrhunderts in einer ravennatischen Werkstatt entstanden sein.

Zu den für den Ablauf des Gottesdienstes wichtigsten Einrichtungen einer frühchristlichen Kirche gehörten die Ambonen. Der am frühesten in Ravenna datierbare Ambo ist der in S. Apollinare Nuovo (Abb. 88. 89), von dem nur die eigentliche Kanzel erhalten blieb; es fehlen, wie so häufig, die seitlichen Treppen mit ihren Brüstungen. Eine massive Platte bildet die einst wie heute auf vier seitlichen und einer starken mittleren Stütze ruhende, erhöhte Basis, die eine runde, soffittenartige mit Muschelfaltung verzierte Vertiefung um das Stützenauflager aufweist. Beide in der Mitte gerundet ausschwingende Brüstungsseiten des Ambo sind gleich gestaltet: die Stirn der Bodenplatte ist nicht nach den klassischen Formen des Gebälkes, sondern durch verschiedene, zum Teil sich wiederholende reiche Ornamentstreifen gegliedert. Die Brüstungen selbst bestehen aus drei Teilen: je ein schmaler äußerer mit vom Rahmen umfangenen Kreuz über der Scheibe, also dem Globus; das ausschwingende, je von einem kannelierten Pilaster gefaßte Mittelfeld ist durch Profilmuster in Rhombenform mit Fruchtzweigen in den Ecken ausgefüllt, ganz entsprechend der Dekoration so vieler Schrankenplatten, Treppenwangen von Ambonen oder Basen während des sechsten Jahrhunderts, wofür man ganz allgemein die Postamentbasen der Säulen von S. Apollinare in Classe vergleiche: alle entsprechenden Werke werden aus propontischen Werkstätten stammen.

In der Gesamtstruktur gleicht dieser dem Ambo in Spirito Santo (Taf. 247. Abb. 90. 91), der einstigen arianischen Kathedrale. Nur der mittlere, ausschwingende Teil der Brüstung ist anders deko-

riert, indem zwei Muschelnischen eine solche mit Dreiecksgiebel flankieren: in den seitlichen Nischen stehen Vasen, aus denen Weinstöcke wachsen, in der mittleren Rankwerk, das wohl einen Lebensbaum darstellen soll. Dagegen haben die seitlichen Felder wieder wie in S. Apollinare Nuovo die großen profilierten Kreuze auf der den Globus wiedergebenden Scheibe. Der Ambo von Spirito Santo besteht nun nicht aus Marmor, sondern aus feinem weißen Kalkstein, der wie der Stein des Theoderich-Mausoleums aus Istrien stammen wird. Man kann mit der Annahme nicht in die Irre gehen, daß dieser Ambo vielleicht die leicht abgewandelte ravennatische Wiederholung eines Ambo in der Art desjenigen von S. Apollinare Nuovo, also nach einem konstantinopler Vorbild gearbeitet sein wird.

Im Prinzip ähnlich, doch in der Gestalt gänzlich verschieden von diesen beiden Ambonen ist jener von S. Agata Maggiore (Abb. 92. 93): bei seitlichen Öffnungen für die Aufgänge besteht dieser Ambo aus einem einzigen Stück prokonnesischen Marmors in der Gestalt einer riesigen, gehöhlten Säulentrommel. Den einzigen Schmuck bilden die tiefen, nischengleichen Kanneluren, deren Stege zu schmalen Halbsäulen mit Kapitellchen ausgebildet sind, die kleine Bogen unter dem Abschlußgesims tragen. Dieses besteht aus Blattstab, Astragal und Eierstab, alles typische Ornamente der konstantinopler Bauplastik, so daß über die östliche Herkunft dieses außergewöhnlichen Ambo wiederum kein Zweifel bestehen dürfte.

Ebenso möchte man die in der Piscina des Baptisteriums des Domes in der Neuzeit verbaute, ebenfalls monolithe Kanzel als ein aus Konstantinopel importiertes Stück ansehen (Abb. 94. 95): eine hohe, halbrunde Brüstung, die zu beiden Seiten von angearbeiteten Säulen mit Kapitellen eingefaßt wird, umschließt die kleine, um zwei Stufen erhöhte Plattform. Die sorgfältig gearbeiteten, sehr schlichten Profile und Säulchen, sowie das schöne Material verleihen dem Stück eine Wirkung, die kaum von der reichen Verzierung der anderen Beispiele in Ravenna überboten wird.

Der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts gehören einige Ambonen an, deren bekanntestes Beispiel der Ambo des Domes ist (Abb. 96. 97. 106): er weist sich durch die auf beiden Seiten unter dem Abschlußprofil verlaufende Inschrift als eine Stiftung des Erzbischofs Agnellus (556[?]–570) aus. Wieder ist die Kanzel erhöht und auf beiden Seiten ausgebuchtet; die Aufgänge lagen wie gewöhnlich an den Seiten. Doch sind die Wände der Schauseiten geschlossen bis auf den Boden hinabgeführt und gleichmäßig wie ein Schachbrett mit fast quadratischen, durch einfache Ranken gerahmte Felder überzogen, in denen gegenständig, auf die Mittelachse bezogen, Tiere dargestellt sind: von oben angefangen je zweimal drei Lämmer, Pfauen, Hirsche, Tauben, Enten und zu unterst Fische. Die plastischen Formen dieses Ambo (Abb. 106) sind völlig verschieden von denjenigen der bisher behandelten Ambonen: das Relief ist ganz flach, nur das nötigste wird durch eingetiefte Linien in den Körpern angegeben, die aus einer dem Grund gegenüber erhöhten Fläche ausgeschnitten sind; diese Reliefplastik schließt sich wohl an die Kämpfer im Erdgeschoß des Presbyteriums von S. Vitale an, aber erscheint weiter vereinfacht: eine solche Kunst hat in den Mosaiken zweifellos ihr Gegenstück in den flachen, unkörperlichen Gestalten der Prozessionen von Märtyrern und Märtyrinnen, die auch auf Weisung des Bischofs Agnellus in S. Apollinare Nuovo gefertigt wurden.

Ambonen dieser Art sind für mehrere andere Kirchen bis zum Beginn des siebenten Jahrhunderts hergestellt worden, wie aus einigen Fragmenten von Ambonen im Museo nazionale (Abb. 99–101) und einer ganzen Amboseite im Museo arcivescovile, aus SS. Giovanni e Paolo (Abb. 98. 102–104), unter dem Episcopat Marinians gefertigt (595–606), hervorgeht: die Dimensionen dieses Ambo sind zwar geringer als die des Agnellus-Ambo, die Unterschiede im Relief jedoch geringfügig. Zeugen figürlich-menschlicher Darstellung sind die als Oranten jeweils auf den obersten Feldern der Seiten-

teile dargestellten Titelheiligen Johannes und Paulus (Abb. 102. 103): gedrungen, flach, ohne jeden Versuch, die Körper, die aus der Fläche geschnitten sind, zu runden, denn nur die Gewandlinien sind angegeben. Unförmig bleiben Gesichter, besonders aber Hände und Füße. Alle diese Ambonen und weitere eng verwandte Ambonen-Fragmente, unter ihnen eines abermals mit einer Heiligengestalt am oberen Ende, werden ravennatischen Werkstätten entstammen, die damit etwa für die Dauer eines halben Jahrhunderts nachzuweisen wären. Wohl handelt es sich um Werkstätten, aus denen auch einige der späten ravennatischen Sarkophage hervorgegangen sind.

Vielfältig war die Gestalt der frühchristlichen Altäre in Ravenna. Über den gleichsam einfachsten Typus, des Mensaaltars mit stützenden Ecksäulchen, geben Darstellungen in den Mosaiken Auskunft: in den Mosaiken der Kuppel des Baptisteriums der Kathedrale (Taf. 63. 65. 67), in S. Vitale (Taf. 314) und in S. Apollinare in Classe (Taf. 407). Wahrscheinlich gehörte zu diesem Typus der Altar der unter S. Vitale aufgedeckten älteren Memoria: die allein erhaltene Basis hat die Einlaß-Spuren für die Ecksäulchen, in der Mitte aber eine Vertiefung, für das Reliquien-Sepulchrum.

Die Gestalt der Altäre, vor allem ihres Unterbaues, war fortan durch die Anzahl der Reliquien und die Art ihrer Verwahrung entscheidend bestimmt. Der Altarstipes, wofür die wichtigsten Zeugnisse die Altäre im Baptisterium der Kathedrale und in S. Apollinare in Classe sind (Abb. 107–109), diente häufig als Mittelstütze der Mensa und zugleich zur Aufnahme der Reliquien: in der Front des vierseitigen Pfeilers öffnet sich im allgemeinen eine rechteckige Nische und in ihrem Boden befindet sich das sepulchrum, eine Vertiefung zur Aufnahme der Reliquien. Der Schmuck des Stipes beschränkt sich auf die von Profil und kannelierten Pilastern eingefaßte Vorderseite: die profilierte, einst durch Gitter verschlossene Nischenöffnung ist flankiert von angearbeiteten Halbsäulen und oft von einem mit einer Muschel oder einer symbolischen Darstellung ausgefüllten Bogen bekrönt. In S. Giovanni Evangelista ist nun ein Stipes erhalten, dessen Front in derselben Weise verziert, der aber massiv ist, und es handelt sich also um eine Schein-Confessio mit einer Scheintüre: auf dem Türflügel liegt ein großes, einst mit bunten Steinen verziertes 'Gemmenkreuz', das viermal zwei quadratische Kassettenfelder voneinander trennt (Abb. 110); der Reliefstil weist am ehesten auf die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts.

Des weiteren war der Kastenaltar verbreitet, dessen wichtigstes Beispiel, noch mit der originalen Marmor-Mensa, die auf der Oberfläche ein erhabenes Rahmenprofil hat, sich in S. Giovanni Evangelista befindet: zwischen die Eckpilaster sind die Platten des Kastens eingelassen, die einst das Sepulchrum im Innern umgeben haben. Die Front hat eine von Intarsien-Pilastern und -Feldern umgebene, ähnlich wie bei einem Stipes gerahmte Öffnung; unter der Frontnische die Stifterinschrift (Abb. 111). Im Prinzip ähnlich, nur schmaler, ist der heute in der Apsis von S. Apollinare Nuovo aufgestellte Kasten mit Eckpilastern (Abb. 112–114) – die Platten dazwischen bestehen aus Serpentin –, dessen mittlere Nischenöffnung von weißem Marmor eingefaßt und einem ebensolchen Giebel bekrönt ist und durch welche das Sepulchrum in der Bodenplatte (Abb. 114) sichtbar wird: um eine mittlere schüsselförmige Mulde, bei der Stiftlöcher auf eine einstige Abdeckung durch eine Metallplatte schließen lassen, sind vier gleich große quadratische Vertiefungen mit Falz angebracht, in die von der mittleren Schüssel aus je ein ganz feiner, röhrenförmiger Kanal hinabführt: in die Schüssel konnte man also eine Flüssigkeit gießen, die sodann in die Reliquienbehälter floß. Da in den Kanälen Spuren von harzigen Substanzen zurückblieben, wird es sich nicht um Öl gehandelt haben, das man, etwa wie in Nordsyrien, auf die Reliquien goß, um es sodann wieder unten in Eulogien zu entnehmen, sondern wahrscheinlich war es eine Vorrichtung für Libationen, vielleicht mit eucharistischem Wein. Im Museo arcivescovile ist eine ganz ähnliche Basis (Abb. 118) erhalten, wo die mittlere Mulde von nur drei Sepulchra um-

geben ist; alles zusammen scheint, wie Ritzspuren und Stiftlöcher vermuten lassen, durch eine metallene Platte in Form einer crux ansata abgedeckt gewesen zu sein.

Zu einem Altarkasten werden wahrscheinlich zwei Plattenfragmente (Abb. 116), wohl aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, in S. Francesco gehört haben, wie man aus der zum Teil an der Basis erhaltenen Weihinschrift – analog der des Altars von S. Giovanni Evangelista – entnehmen möchte: hier flankierte je eine von der Muschel bekrönte Nische, in der ein großes lateinisches Kreuz steht, die als Nische mit Dreiecksgiebel gestaltete Confessio-Öffnung, analog den kosmatesken Altarfronten, etwa von S. Cesareo oder SS. Nereo ed Achilleo zu Rom, wo dasselbe frühchristliche Schema während der römischen Protorenaissance wiederaufgenommen worden ist.

Der kostbarste ravennatische Altarkasten dient heute als Hauptaltar in S. Vitale (Abb. 119–121) und wahrscheinlich gehörten die drei Kastenplatten zum ursprünglichen Altar der Kirche. Das flache, wenig durchgearbeitete Relief zeigt ganz den Stil, der für die Plastik um die Mitte des sechsten Jahrhunderts charakteristisch ist: die seitlichen Platten tragen je ein großes lateinisches Kreuz, darüber hängt ein Kranz; die große Platte der heutigen Altarfront, die wahrscheinlich einst die Rückfront bildete, da die Vorderseite eine Confessio-Öffnung gehabt haben dürfte, mit einem mittleren von gegenständigen Lämmern flankierten Kreuz; über den Lämmern hängen wieder Kränze. Wahrscheinlich gehörte schon ursprünglich zu diesem Kasten die große heute wieder aufliegende, kostbare Alabaster-Mensa mit flachem Randprofil, die größte der bekannten frühchristlichen Altar-Mensae.

Aus dem Altar von S. Vitale ist weiterhin die kleine marmorne Reliquienkapsel (Abb. 126. 127) bewahrt geblieben: rechteckig mit Falz für den Deckel trägt sie die Devotions-Inschrift an die Titel-Heiligen des Kirchenerbauers Julianus Argentarius. Nur Reliquien-Partikel geringer Dimension hat diese Kapsel enthalten können, ebenso wie es bei den Sepulchra der Altäre und einer ganzen Anzahl von stets kleinen, oft reich mit Zeichen, Bildern und Szenen Christi, Heiligennamen und Bildern geschmückten Reliquien-Kapseln aus Edelmetall oder Elfenbein der Fall gewesen sein muß, die es sicherlich auch in Ravenna gegeben hat. Dagegen hat einer der schönsten erhaltenen Reliquienkästen aus frühchristlicher Zeit, nämlich der sogenannte Reliquienkasten der hll. Quiricus und Julitta, der einst in S. Giovanni Battista, heute im Museo arcivescovile verwahrt (Abb. 122–127), Dimensionen, die ganze Knochen zu bergen erlaubten. Die Seiten tragen jeweils figürliches, sehr flaches, außerordentlich zartes Relief, das auf eine Entstehung in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts weist: die Anbetung der Magier, Daniel in der Löwengrube, die Traditio legis an Petrus, die Begegnung der Frauen mit dem Auferstandenen.

Keines der in den meisten Kirchen Ravennas einst den Altar bergenden Ciborien ist erhalten geblieben: das kostbarste, erst 1512 zerstörte, nämlich in der Kathedrale, hatte Bischof Victor (537/8 bis 544/5) aus Silber fertigen lassen. Möglicherweise stammen vom Ciborium von S. Vitale noch vier Säulen aus thessalischem Stein (heute in den Denkmälern im Presbyterium verbaut) sowie ein Fragment eines der Bogenfronten der Bekrönung (Abb. 115), mit einem Kreuz auf dem Globus im Zwickel (im zweiten Kreuzgang des Museo nazionale verwahrt).

In den Apsiden, vor allem in der Kathedrale, stand einst auf dem Postament, inmitten der Stufen des Subselliums der Presbyter, die Kathedra des Bischofs. Der berühmte Thron des Maximian, das Kleinod des Museo arcivescovile, zum Bischöflichen Schatz gehörig, dürfte der von Maximian für die Ursiana gestiftete Bischofsthron gewesen sein (Abb. 128. 129). Er besteht aus kostbarstem Material, nämlich gänzlich aus Elfenbein. Ganze Elfenbeinzähne bilden die Pfosten, die Gewände hat man mit kleinen Reliefplatten ausgefüllt: die Josephsgeschichte an den Seitenlehnen, Johannes der Täufer, der Vorläufer und Künder Christi, zwischen den vier Evangelisten vorn unter dem Sitz,

Vorgeschichte und Geburt Christi auf der inneren Rücklehne, die Wunder auf der äußeren, sind die Themata dieses Bildschmuckes, Leisten mit reichen, meist von Getier jeglicher Art belebte Ornamentranken teilen die einzelnen Reliefs ab; am reichsten die Ornamentstreifen unter dem Sitz, wo in der Mitte das Monogramm Maximians (546–556[?]) von zwei gegenständigen Pfauen flankiert wird. Das Monogramm ist zusammen mit dem ornamentalen Schmuck ausgearbeitet (Abb. 19), ein Zeichen dafür, daß der Thron vom Bischof in Auftrag gegeben wurde. Aber wo das geschah, ist immer noch umstritten: daß den Thron griechische Künstler fertigten, zeigen Zählmarken auf den Reliefs im griechischen Alphabet. Diese könnten jedoch ebenso gut etwa in Alexandreia wie in Konstantinopel gewirkt haben. Da Maximian nachweislich ebenfalls Alexandreia besuchte, kann auch von seinen östlichen Aufenthalten her keine Entscheidung über die Herstellungsorte der Kathedra gefällt werden, wenn man auch heute eher der Herkunft aus Konstantinopel den Vorzug geben könnte, zumal Maximians Verbindungen zur östlichen Hauptstadt die denkbar engsten waren.

Ein wesentlich älterer, in späterer Zeit an den Lehnen abgearbeiteter, also verstümmelter Thron aus griechischem Marmor mit klassischer Relief-Ornamentik steht in der Apsis von S. Apollinare Nuovo; doch ist seine Verwendung als Bischofsthron in der frühchristlichen Kirche nicht verbürgt wenn auch möglich.

DIE ÜBRIGE PLASTIK

DIE DENKMÄLER

Von dem weiten Gebiet der spätantiken Plastik in Ravenna könnte leicht ein irriges Bild entstehen, wenn man vom Erhaltenen auf das einst Vorhandene rückschlösse: daß es nämlich außer reliefierten Sarkophagen und einigen, zum großen Teil bereits erwähnten Schmuckplatten und ähnlichem keine plastischen Werke, vor allem keine vollplastischen, statuarischen Bildwerke gegeben habe. Gerade auf diesem Gebiet müssen die Verluste besonders groß gewesen sein, ja bei manchen Arten total, da die Objekte beweglich, das heißt gut transportabel waren, Marmor und Metalle außerdem anderweitig verwendet werden konnten: was mag da nicht alles verschleppt – und nicht nur durch Karl den Großen und Friedrich den Zweiten von Hohenstaufen im Mittelalter – zu Kalk verbrannt, für andere Zwecke zurechtgehauen, verbaut und eingeschmolzen worden sein; und manches liegt wohl auch noch tief im ravennatischen Boden geborgen. Die Hauptstadt des Westens wird eine große Anzahl von bildlichen Denkmälern der Kaiser, und später auch der germanischen Herrscher, Ehrenstatuen zahlreicher verdienstvoller und hochgestellter Männer, Würdenträger und Stifter, besessen haben. Wohl gehörte das bereits erwähnte, große korinthische Kapitell im Museo nazionale, einst in S. Stefano degli Olivi (Abb. 51), als Basis für eine Bildnisstatue auf einer Ehrensäule zu einem solchen Ehrendenkmal.

Von den plastischen Kaiserbildern blieb allein ein kopfloser porphyrner Torso übrig, der nicht einmal aus Ravenna, sondern aus der Umgebung zu stammen scheint, denn die abgebrochene rechte Hand wurde 1869 im Santerno bei Imola gefunden: die Statue könnte zwar aus Ravenna dorthin verschleppt, aber auch dort als Ehrenbild – wie R. Delbrück vermutete, nach dem Siege der weströmischen Truppen über Athaulf im Jahre 412 – aufgestellt worden sein. Dieser Torso eines Kaisers, der sein Schwert in die Scheide steckend, also nach siegreich beendetem Kampf dargestellt, ist virtuos gearbeitet, zeigt enge Verwandtschaft mit in Kleinasien gefundenen, dem oströmischen Kunstkreis angehörenden Ehrenstatuen aus Marmor. Möglicherweise ist aber diese Porphyrstatue in Alexandreia gearbeitet, in jedem Fall jedoch unter stärkstem Einfluß der gleichzeitigen oströmischen, in der Hauptstadt ihr Produktions-Zentrum besitzenden Plastik, wo die Künstler geschult worden sein müssen. Es ist also wieder kein ravennatisch-einheimisches, sondern ein oströmisches Werk, wie es wohl bei einer beträchtlichen Anzahl der einst in Ravenna aufgestellten Kaiserbilder der Fall gewesen sein wird, vor allem bei jenen der oströmischen Herrscher, deren allerdings nicht ausschließlich plastische Bilder jeweils beim Regierungsantritt offiziell nach Ravenna gesandt worden sind.

Ein Reiterdenkmal aus vergoldeter Bronze erhob sich vor der Fassade des von Theoderich dem Großen erbauten Palastteils, bis es Karl der Große nach Aachen bringen und dort wieder aufstellen ließ. Der Reiter führte in der erhobenen Rechten die Lanze und hielt am linken Oberarm den Schild. Das Pferd war in Schrittstellung gegeben, einen Vorderfuß erhebend, während die Hinterfüße eingezogen gewesen zu sein scheinen. Agnellus nennt Theoderich als den Dargestellten und auch Walafrid Strabo hat das Denkmal als das seine besungen. Aber es war nach Agnellus in Ravenna auch die

Meinung verbreitet, das Standbild sei pro amore Zenonis imperatoris angefertigt, doch habe es Theoderich mit seinem Namen geschmückt. Was nun hinter diesen Überlieferungen steht, läßt sich nicht mehr entscheiden. Einmal besteht die Möglichkeit, daß man die von Kaiser Zeno in Konstantinopel vor der Regia zu Ehren Theoderichs errichtete Reiterstatue (Jordan. de reb. get. 57) mit der ravennatischen verwechselt hat. Oder hat es sich in der Tat um ein von Theoderich Kaiser Zeno gesetztes Reiterbild gehandelt, nämlich für seinen 'Adoptivvater'? Die Verwechslung könnte auf eine irrige Interpretation der vielleicht nicht mehr gut leserlichen Dedikationsinschrift, etwa auf dem Sockel des Standbildes, zurückgehen, in welcher Theoderich als Stifter und daher im Nominativ genannt war.

Dennoch können wir mit vollem Recht für das fünfte Jahrhundert in Ravenna eine Werkstatt von Porträt-Bildern und statuarischen Skulpturen als tätig voraussetzen, die dem kaiserlichen Hof nahestand. Ein solches Atelier muß auf Weisung des comes sacrarum largitionum die beim Regierungsantritt für die Publikation benötigten Bilder der weströmischen Herrscher hergestellt haben, jene Bilder also, die in alle Zentren des Westreiches aber auch in die Hauptstadt des Bruderreiches, nach Konstantinopel, versandt werden mußten; aber dabei konnte es sich auch um Tafel-Bilder handeln.

Daß zum Bereich des comes sacrarum largitionum auch eine Werkstatt gehörte, welche die largitiones, die Geschenke der Kaiser herstellte, darunter Silberschalen und Elfenbein-Diptychen, ist sehr wahrscheinlich, vor allem auch, daß solche Werkstätten seit dem fünften Jahrhundert in Ravenna arbeiteten, aller Wahrscheinlichkeit nach nämlich nicht mehr in Mailand und vielleicht seit dem späteren fünften Jahrhundert immer weniger in Rom. Vielleicht sind eine Reihe kostbarer, sicher im Westen gearbeiteter Elfenbeine ravennatischen Werkstätten zuzuweisen.

Als Zeugen der spätantiken Reliefplastik sind im übrigen allein die schon erwähnten Schrankenplatten, Reliquienbehälter, nicht zuletzt die Sarkophage erhalten geblieben; als besondere Kostbarkeit hat sogar ein 'profanes', heidnisch-mythologisches Relief die Zeiten überdauert, die Marmorplatte mit dem Kampfe des Herakles mit dem Hirschen im Museo nazionale (Abb. 130). Solche antik-mythologischen Darstellungen, besonders Reliefs, aus Marmor oder aus Elfenbein, waren sicherlich ungleich zahlreicher, als das Erhaltene vermuten läßt. Eine andere Serie von Reliefs mit Herakles-Taten bezeugt ein ebenfalls spätantikes, in der Fassade von S. Marco in Venedig verbautes, vermutlich im oder nach dem Vierten Kreuzzug (1204) aus Konstantinopel verschlepptes Relief, wo der Kampf des Herakles mit dem erymantischen Eber wiedergegeben ist; doch scheint dieser Reihe eine andere Fassung zum Vorbild gedient zu haben. Die Komposition auf dem ravennatischen Relief ist nun keineswegs eine neue, spätantike Konzeption, sondern nur die stilistisch zwar erheblich gewandelte, ikonographisch wohl unveränderte Kopie nach einem römischen oder schon hellenistischen Vorbild. Das Bild-Schema läßt sich bereits in großen Zügen auf rotfigurigen Vasen des fünften Jahrhunderts v. Chr. verfolgen, ebenso wie die bildliche, in der Literatur erst in der römischen Zeit nachgewiesene Version der Sage, daß Herakles nicht mit einer Hirschkuh, sondern mit einem Hirsch kämpfte. Am nächsten dürfte in der Komposition ein vollplastisches römisches Bronzewerk aus Torre del Greco im Museo nazionale zu Palermo stehen: entgegen den Darstellungen des fünften Jahrhunderts ist hier auch der Herakles mit gekräuseltem Haar ganz nackt, er trägt nicht das Löwenfell, und er kniet auf dem männlichen Hirsch. Der nackte auf dem Hirsch knieende Herakles findet sich sodann auch auf Bodenmosaiken des dritten Jahrhunderts, in Paros und in der Provençe wieder. Aber gerade ein Vergleich mit der Bronze-Gruppe zeigt eindrucksvoll die gewandelte Auffassung vom plastischen Volumen und vom Körper auf dem ravennatischen Relief: der größte Teil der Körper ist in eine Fläche

gleichsam gepreßt, nämlich in die Oberfläche der das Relief tragenden Marmorplatte. Mulden geben im Körper des Herakles die Muskeln an: sie sind völlig unplastisch, besonders an der Schulter und an dem eigentlich in die Tiefe führenden, nicht ausgearbeiteten Rücken, ohne Verkürzungen. Der Körper des Hirschen bildet eine steil nur am Rande gerundete Fläche, die nicht wirklich plastisch hervorgewölbt ist; allein der Bauch wölbt sich unten leicht hervor. Die Muskellinien an Bauch, Hinterbein und Hals, die Züge am Kopf, sind in die Fläche eingetieft. Die Reliefffläche wird ganz gefüllt, neben den Körpern durch die Gegenstände, wie etwa die Keule zwischen den Vorderfüßen des Hirschen; jedes Überschneiden ist bei diesem ganz ornamentalen Sich-Breiten vermieden. Es ist jener charakteristische flache Reliefstil, der seit dem fünften Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts bei den Kämpfern des Presbyteriums und dem Altarkasten von S. Vitale erscheint: und auch dieses Herakles-Relief dürfte zwar um die Mitte des sechsten Jahrhunderts, aber nicht in Ravenna, sondern im Osten entstanden sein.

Die weitaus bedeutendsten Zeugnisse spätantiker Plastik in Ravenna sind die Sarkophage, die zum besten gehören, was an Relief-Skulptur aus dieser Epoche auf uns gekommen ist. Sie bilden die wichtigste Gruppe der frühchristlichen Sarkophage überhaupt nach denen Roms, auf welche die ravennatischen Sarkophage auch zeitlich folgen, sie gleichsam ablösen.

So unmittelbar künstlerische Form und religiöser Inhalt wirken, umso schwerer ist die historische Einordnung, da einerseits kein einziges Stück ein Datum trägt, andererseits die Kunst der ravennatischen Sarkophage nicht nur in Italien, sondern im ganzen Westen isoliert steht, im Osten aber zu wenig erhalten blieb, um die Beziehungen dorthin mit Sicherheit zu erkennen. Wenn also diejenigen Forscher, die sich intensiv um das historische Verständnis dieser bedeutenden Gruppe von Kunstwerken bemüht haben, zu recht verschiedenen Ergebnissen, in bezug auf die Entstehungszeit, aber auch in bezug auf den Ursprung und die Verbindung der ravennatischen Sarkophagkunst zu den anderen Zentren gelangten, so ist auch das alles andere als verwunderlich.

Schon in der hohen römischen Kaiserzeit waren in Oberitalien der häufig mit Inschrift-Tafel versehene Truhen-Sarkophag, sowie der Sarkophag mit Basis und horizontalem Gebälk über Eckpilastern, bei dem oft die Haupt- und Nebenseiten mit Nischen verziert waren, allgemein eingeführt. Die Deckel hatten meist die Form eines Satteldachs mit seitlichen Giebeln und Eck-Akroteren. Diese beiden Hauptarten der Struktur entstanden nicht in Oberitalien selbst, sondern waren, wie das so häufig verwendete Material des grau-weißen Marmors, kleinasiatischer Herkunft. Der schlichte plastische Schmuck blieb spärlich und von provinziellem Charakter: die Inschriftentafel tragende Eroten, Todesgenien, einzelne Szenen aus dem täglichen Leben, Jagd. Das alles war das Werk einheimischer Steinmetzen, auch dann, wenn die Kästen mit ihrer bereits angegebenen Struktur, also halbfertig, aus dem Osten eingeführt waren.

Diese oberitalischen Werkstätten arbeiteten sicher durch das ganze dritte und wahrscheinlich auch noch in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts. Die wichtigsten ravennatischen Beispiele sind der Sarkophag des M. Aurelius Macedo (Abb. 132), der Olia Tertulla (Abb. 131), des C. Sosius Julianus aus S. Vittore (Abb. 133), das Fragment des Sarkophages eines Geldwechslers (Abb. 134), und der Sarkophag des P. Vettius Sabinus in Modena. Es spricht manches dafür, daß diese Sarkophage in Ravenna gearbeitet sind, zumal ja hier eine beachtliche, von den zahlreichen Grabstelen seit der frühen Kaiserzeit her bekannte Steinmetzen-Tradition bestand.

Aber eines ist sicher: eine eigentlich künstlerische Beziehung zwischen diesen heidnischen Sarkophagen und den christlichen Ravennas ist nicht zu erkennen. Allein die oft bei den frühen christlichen Sarkophagen Ravennas verwendete Struktur des Sarkophages mit Eckpilastern stimmt überein. Aber

man muß dennoch fragen, ob sich hierin ein unmittelbarer Zusammenhang widerspiegelt und ob diese Sarkophage in der Tat in der oberitalischen Tradition stehen.

Denn auch im Osten waren die erwähnten Grundformen im vierten Jahrhundert noch üblich. Daneben hatte in Kleinasien seit dem zweiten Jahrhundert, besonders aber im dritten der allseitig verzierte, reich mit Figuren versehene Säulen-Nischen-Sarkophag eine überragende Bedeutung erhalten. Alle diese Sarkophag-Arten, einschließlich des Truhensarkophages, scheinen auch schon im vierten Jahrhundert in Konstantinopel, das ja immer zu diesem Gebiet gehörte, im Gebrauch gewesen zu sein, selbst der nur für spätere Zeit in der östlichen Hauptstadt nachzuweisende Sarkophag mit Eckpilastern.

Von diesen verschiedenen Arten erfreute sich allgemein größerer Beliebtheit im Westen in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, im besonderen in Rom und in der Provençe, der sicher auch hier aus dem Osten eingeführte Säulen-Arkaden- beziehungsweise Nischen-Sarkophag, während die anderen östlichen Typen, wie der Truhensarkophag und derjenige mit Eckpilastern, nicht bekannt sind. Andererseits kommen die typisch westlichen Formen wie die Figuren-Fries-Sarkophage und die sogenannten Stadttor-Sarkophage Roms, Oberitaliens beziehungsweise Galliens nicht im Osten vor, und in Ravenna haben sich bisher nur Fragmente von sicher importierten Stadttor-Sarkophagen gefunden. In dieser Verbreitung und Verteilung der Typen steht also Ravenna im Westen allein und schließt sich an den Osten an.

Ein weiteres zeigt noch die unmittelbaren Beziehungen zum Osten: während in der Regel vor allem in Rom die Sarkophage an der Vorderseite, mitunter auch an beiden Nebenseiten Relief tragen, sind eine große Anzahl ravennatischer Sarkophage an allen vier Seiten verziert; und gerade diese Erscheinung ist von alters her im griechischen und kleinasiatischen Bereich typisch.

Die Vorliebe für figürlich geschmückte Sarkophage in Rom und dem Westen, der Verzicht auf figürlichen Schmuck der Sarkophage, vor allem in Konstantinopel aber auch sonst in Kleinasien – mit Ausnahme der lydischen oder Sidamara-Gruppe – gelten im allgemeinen als einer der charakteristischen Unterschiede in der Sarkophag-Produktion des 'Westens' und 'Ostens'. Aber für Konstantinopel kann heute eine solche Regel des Verzichtes auf figürlichen Schmuck an den Sarkophagen nicht mehr als verbindlich angesehen werden: in den letzten Jahrzehnten sind zu zahlreiche Beispiele figürlich verzierter Scheinsarkophagplatten, das heißt Verkleidungsplatten, die als Front für aufgemauerte Tumben dienten, aber genau die Struktur einer Sarkophagfront haben, in Konstantinopel ans Licht gekommen, und auch die Beispiele des vollständigen Marmor-Sarkophages mit figürlichem Schmuck fehlen dort nicht. In welchem Maße jedoch in Byzanz diese reichere Art beliebt und verbreitet gewesen ist, muß offen bleiben. Jedenfalls steht Ravenna mit seinen Figuren-Sarkophagen keineswegs in einem Gegensatz zur östlichen Hauptstadt, und es scheint auch so, daß die weitere Entwicklung im Laufe des fünften und des sechsten Jahrhunderts ähnlich verlaufen ist, indem man sowohl an der Adria wie am Bosporus zum symbolisch-allegorischen Schmuck der Sarkophage überging.

Der Charakter des figürlichen Reliefs selbst unterscheidet sich auf das sichtbarste in Ravenna und in Rom. Das späte Relief in Rom belebt ein vielfältiges Spiel von Schatten, hervorgerufen durch Bohrlöcher und Bohrlinien; oft sind deshalb Relief und Kontur durch Lichter und tiefe Schatten zerrissen. Dicht gedrängt folgen die Figuren hinter- und aufeinander, selbst auch noch auf den Stadttor-Sarkophagen vom Ende des vierten Jahrhunderts, wo die einzelnen Figuren selbst plastischer wirken, das ganze Relief jedoch malerisch, das heißt eher von gemalten Schöpfungen abhängig, erscheint. In Ravenna dagegen werden einzelne fest umrissene Gestalten als plastische Einheiten isoliert und klar gegen den weiten Grund gesetzt. Die sorgfältig modellierten Gewänder lassen den Körper als

plastisches Volumen durchscheinen. Diese der spätantiken Plastik Roms fremden Züge finden sich nun immer wieder auf das verwandteste in der Reliefkunst Konstantinopels. Die Ähnlichkeit ist oft so groß, daß man gezweifelt hat, ob einer oder der andere an einem ravennatischen Sarkophag tätige Bildhauer ein ravennatischer oder ein konstantinopler Künstler war oder ob das Stück selbst, fertig gearbeitet, aus Konstantinopel nach Ravenna gebracht worden ist. Wohl mit Recht neigt man heute eher dazu die Sarkophage ravennatischen Werkstätten zuzuweisen, die allerdings unter starkem östlichen Einfluß standen, wahrscheinlich durch die entscheidende Mitarbeit konstantinopler Künstler, an deren Vorbild sich wiederum die einheimischen Bildhauer schulten: so wird sich spätestens seit dem Beginn des fünften Jahrhunderts eine eigene Sarkophag-Relief-Kunst in Ravenna geformt haben.

Alles in allem jedoch erscheint es kaum möglich eine historisch gesicherte, entwicklungsgeschichtliche Abfolge der ravennatischen Sarkophage aufzustellen. Schon die Frage, wann die Blüte der Sarkophag-Skulptur in Ravenna begann, ist dem Zweifel unterworfen: gehören die ersten Beispiele noch dem vierten Jahrhundert an, entstanden sie also vor der Überführung der kaiserlichen Residenz nach der Adria-Lagune, als die Stadt zwar schon ihre Bedeutung als Hauptstadt einer Provinz hatte aber sicherlich noch nicht ein künstlerisches Zentrum von wirklicher Bedeutung gewesen ist, oder sind die in Ravenna gefundenen Bruchstücke von Stadttorsarkophagen ein Zeichen dafür, daß gegen Ende des vierten Jahrhunderts die Stadt noch keine eigenen Sarkophag-Werkstätten besaß und man auf Import von Sarkophagen angewiesen war? Oder kamen erst durch beziehungsweise mit dem kaiserlichen Hof nicht nur die Künstler, sondern auch in größerer Zahl die vornehmen oder wohlhabenden Besteller, Angehörige einer auf Repräsentation ausgehenden, nur in einer Hauptstadt breiteren Schicht, die es als solche vorher in Ravenna wohl nicht gegeben hat? Sicherlich wird man versucht sein, etwa die Säulensarkophage, wie jene beiden von S. Francesco (Abb. 135–140), von denen der eine, der sogenannte Liberius-Sarkophag in neuerer Zeit überarbeitet worden zu sein scheint, am ehesten durch den Vergleich mit Stücken anderswo in Italien angeregt in die letzten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts zu setzen. Andere werden dazu neigen, den größten und wohl eindrucksvollsten der ravennatischen Sarkophage, der viele Jahrhunderte später als Begräbnisstätte der Familie Pignatta wiederverwendet wurde (Abb. 141–143), gleichsam zum Ausgangspunkt der Entwicklung der Sarkophagskulptur des zur weströmischen Hauptstadt aufgerückten Ravenna zu nehmen: aber stellt nicht bis auf jene Sarkophage von S. Francesco und wenige andere die Mehrzahl der einzelnen Sarkophage jeweils eine isolierte Stufe der Entwicklung dar, deren Eingliederung ganz von unserer Hypothese des Verlaufes dieser Entwicklung abhängt, ohne daß wir eine Möglichkeit besäßen, die Gültigkeit an der Reihe der durch exakte Daten historisch festgelegten Beispiele zu überprüfen, da auch wieder die so geringen Möglichkeiten des Vergleiches, etwa im Osten, isoliert stehen oder für sie kein exaktes Datum überliefert ist?

Im allgemeinen bildet die beträchtliche Anzahl figürlich dekorierter Sarkophage die älteste, vielleicht in die letzten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts zurückgehende, und bis gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts herabreichende Gruppe, die der symbolisch-allegorisch geschmückten Sarkophage die jüngere, indem sich allerdings beide Gruppen überschneiden, was schon daraus erhellt, daß ja selbst häufig die Sarkophage, wo Darstellungen mit menschlichen Figuren die Vorderseite einnehmen, auf Rück- oder Nebenseiten einen symbolisch-allegorischen Dekor besitzen: schon auf der Rückseite des Pignatta-Sarkophags, sicher einer der frühesten, trinkt zu jeder Seite des Kantharos ein Hirsch vom Wasser des Lebens, und die Mehrzahl der anderen figürlich verzierten Sarkophage hat symbolisch-allegorische Neben- oder Rückseiten.

Unter den zwölf ravennatischen Sarkophagen mit figürlichen Reliefs, von denen sich zwei heute in Ferrara befinden, zeigen vier die Struktur des Säulen-Sarkophages, drei haben Eckpilaster im architektonischen Gerüst, fünf dagegen Ecksäulen, eine über die ältere oberitalienische Sarkophagkunst hinausführende Bereicherung und Verdeutlichung der Struktur. Neben den Deckeln in Satteldachform werden häufig nun auch gerundete ('Wölbedeckel') verwendet, deren Oberfläche glatt, mit Schuppen oder Symbolen versehen sein kann. Die Vorbilder dürften kleinasiatischer Herkunft sein; solche Deckel wurden jedoch auch in Konstantinopel hergestellt.

Zweifellos haben die Gestalten der beiden niedrigen Säulen-Sarkophage von S. Francesco (Abb. 135–140) manches gemeinsame mit der theodosianischen Plastik: der thronende von Aposteln umgebene jugendliche Christus – auf einer der Längsseiten des Liberiussarkophages und der Front des anderen ist es Paulus, der in ehrerbietiger Haltung aus Christi Hand das Gesetz empfängt – sitzt gleichsam gelassen, schräg nach links gewendet, jeweils auf dem lehnenlosen Thron und die Apostel stehen in wechselnder ausgewogener Haltung, verhalten, teils akklamierend, teils Bücher haltend oder in sich gekehrt in den sie umgebenden Arkaden. Die selbst auf einem einzigen Sarkophag unterschiedliche Gewandbehandlung, wie etwa dem im linken Seitenschiff von S. Francesco, ist plastisch fast so zurückhaltend wie die Gestalten selbst. Mit Recht sind diese Gestalten mit denen der Apostelfürsten auf dem der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehörigen Sarkophag von Sarıgüzel, heute im Antikenmuseum von Istanbul, verglichen worden.

Einer anderen künstlerischen Richtung gehört der monumentalste aller christlich-ravennatischen Sarkophage an, der sogenannte Pignatta-Sarkophag beim Dante-Mausoleum (Abb. 141–144). Der einfache Rahmen der Profile und Pilaster läßt umso mehr die Reliefs der Front und der Nebenseiten mit ihren fast vollplastischen, auf freie Fläche gesetzten Figuren hervortreten: auf der Front thront Christus zwischen zwei akklamierenden Aposteln über Löwe und Drache und mächtige Palmbäume zu beiden Seiten verdeutlichen den Ort als das Paradies; auf den Nebenseiten rechts die Verkündigung an Maria, links Elisabeth und Maria oder Joseph und Maria. Es sind monumentale Gestalten in reich und wohl gefalteten Gewändern, die den richtig und natürlich gestalteten Körper in seiner plastischen Wirkung hervorheben. Das Hauptthema, der thronende Christus über Löwe und Drache, kommt sodann in der ravennatischen Bildkunst immer wieder vor und zeigt, wie sich die bildliche Thematik der Sarkophage mit jener der anderen Künste aufs engste verknüpfte.

Dieser plastisch so wirkungsvolle Reliefstil der wohlmodellierten, weit sich vorwölbenden statuarischen Gestalten vertritt vielleicht am reinsten, nicht zuletzt durch die Geschlossenheit der Konturen gegenüber einer glatten Fläche, das Fragment wohl einer Sarkophag-Nebenseite mit der Erscheinung Christi vor dem ungläubigen Thomas (Abb. 145), dessen enge Verwandtschaft mit konstantinopler Relief man hervorgehoben hat.

Ähnlich volle, plastisch durchgebildete doch etwas zierlichere Figuren finden sich auf dem vielleicht etwas späteren Sarkophag mit Ecksäulen, in dem im siebenten Jahrhundert der Exarch Isaakios bestattet wurde (Abb. 151–154) und wo auf der Vorderseite die Anbetung durch die Drei Magier, auf den Seiten Daniel in der Löwengrube und die Auferweckung des Lazarus, auf der Rückseite aber wieder ein symbolisches Motiv, nämlich das Christogramm im Medaillon zwischen zwei Palmen, wiedergegeben ist.

Die monumentale Gesamtform des Pignatta-Sarkophages wiederholt sich zweifellos in dem nur noch in drei Platten erhaltenen Sarkophag des Museo nazionale, dessen Front (Abb. 146) die Traditio legis an Petrus mit dem links akklamierenden Paulus und dessen Nebenseiten wieder Daniel in der Löwengrube und die Auferweckung des Lazarus zeigen. Auf der Vorderseite gipfelt die ganze Komposi-

tion in dem auf einem Felsen, weit über alle anderen überhöht stehenden Christus, während die außen rechts und links in ehrerbietiger Haltung die Theophanie akklamierenden, vom göttlichen Geschehen durch die Palmbäume getrennten Sarkophaginhaber nur ganz kleine Gestalten haben. Die erhöht stehende, gegenüber den Aposteln vergrößerte Christusgestalt scheint für die Traditio-legis-Darstellung nicht nur auf Sarkophagen am Ende des vierten oder zu Beginn des fünften Jahrhunderts im Westen beliebt gewesen zu sein. Auch die plastische Behandlung der Gestalten, wie das Thema selbst, weisen für diesen Sarkophag auf westliche Zusammenhänge: die Figuren sind eher steif, weniger geschmeidig und ponderiert wie auf den bisher betrachteten Beispielen.

In der plastischen Art schließt sich der Sarkophag mit Ecksäulen in S. Maria in Porto fuori (Abb. 147), dessen Vorderseiten-Relief wieder die Gesetzesübergabe an Paulus zum Thema hat, am ehesten an die Sarkophage in S. Francesco (Abb. 135. 138) an: das Relief ist locker, weiter Raum umgibt die Gestalten, besonders die von der Gruppe Christus-Paulus in gewissen Abstand stehenden, akklamierenden anderen drei Apostel. Die Geschmeidigkeit und Weichheit der Modellierung nicht nur der Gewänder, sondern auch der Gesichter macht diesen Sarkophag zu einem guten Beispiel gewisser, zweifellos klassizistischer Richtungen in der ravennatischen Plastik, die ja immer wieder in der Spätantike, sich auf die verschiedensten Nuancen der Stilrichtungen der klassischen Zeit beziehend, auftauchen.

Wieder ist die Übergabe des Gesetzes an Paulus Gegenstand der Darstellung auf der Front des sogenannten Sarkophages der Zwölf Apostel in S. Apollinare in Classe (Abb. 148–150). Hier ist das Geschehen durch dramatische Bewegung gesteigert: eine bewegte Komposition füllt die ganze, breite Fläche der Vorderfront. Im Gegensatz zu den Sarkophagen von S. Francesco und von Porto fuori sitzt Christus streng frontal auf hohem Thron, nach links das Gesetz Paulus reichend, während rechts der das Stabkreuz tragende Petrus in verhüllten Händen die Schlüssel darbringt; es folgen auf jeder Seite je ein akklamierender und je ein kranzdarbringender Apostel. Die Darstellung der Front setzt sich, wie auf den Säulensarkophagen, auf den Nebenseiten fort: je drei Apostel verharren ruhig, rechts Bücher haltend, links legen zwei von ihnen die Hand auf die Brust, wohl als Ausdruck innerer Bewegung und des Bekennens. Es sind hier kleine, untersetzte Figuren mit großen Köpfen, die nicht mehr die Eleganz der Gestalten, vor allem auf dem zuletzt erwähnten Sarkophag, haben. Charakteristisch für diesen Sarkophag ist der im Verhältnis zu dem flachen Kasten schwere und mit stark plastischer Dekoration versehene Deckel, wo riesige Christogramme die Rundung, die Seiten ein flacheres Relief mit einem umrankten Kreuz und Tauben schmücken. All das kehrt, teils bis in die Einzelheiten hinein, ebenso wie das Christogramm zwischen Pfauen und Ranken der Rückseite, auf dem rein symbolisch-allegorischen Sarkophag, in dem später Erzbischof Theodor beigesetzt wurde (Abb. 155–157), wieder: ohne Zweifel sind beide Sarkophage in derselben Werkstatt hergestellt.

Zu erhabener Monumentalität ist nochmals das Motiv des thronenden Christus auf dem Rinaldus-Sarkophag im Dom (Abb. 158) gestaltet. Hier thront der Herr auf dem Paradiesesberg, dem die vier Flüsse entquellen, und Petrus und Paulus, ehrerbietig sich nahend, bringen ihm in verhüllten Händen die Kränze, Lohn ihres Martyriums, dar; Palmen zu den Seiten versetzen alles wieder in das Paradies. In flachem Relief angegebene Wolken – das einzige derartige Beispiel – bezeichnen den Augenblick des Geschehens: es sind die Wolken der zweiten Parusie des Herrn, am Ende der Tage (Matth. 24, 30. 26, 64). Nochmals zeigt sich in diesem Relief Bewegung und Eleganz, plastische Durchbildung und raffinierte Gewandbehandlung, all das also, was für die Blütezeit der ravennatischen Sarkophagkunst so charakteristisch ist. Man könnte durch die in den Sarkophagreliefs ungewöhnliche, in der Malerei dagegen geläufige Angabe der Parusie-Wolken versucht sein, das Vorbild in der gleichzeitigen Malerei zu vermuten.

Auf den beiden anderen in der Kathedrale aufgestellten Sarkophagen, des Exuperantius (Abb. 159) und des Barbatianus (Abb. 160), präsentiert sich rein frontal die Dreiergruppe von Christus zwischen zwei Aposteln, die jeweils beide Christus akklamieren: sie huldigen also dem Herrn, der Codex oder Buchrolle haltend unbewegt in die Ferne blickt. Während auf dem Ecksäulen-Sarkophag des Exuperantius die Gewänder der das Relief ganz beherrschenden großen Gestalten mit besonderer Sorgfalt bis ins Detail ausgeführt sind, gehen die kleinen Figuren auf dem Barbatianus-Sarkophag in dem reichen ornamentalen Schmuck der Nischen auf, deren beide äußere selbst auf der Front große ornamentalsymbolische Motive bergen, nämlich riesige Kantharoi, und reicher symbolischer Schmuck ist nicht nur auf Neben- und Rückseiten, sondern auch auf das prunkvollste auf dem gewölbten Deckel weitergeführt. Mit Recht ist der große Unterschied zwischen dem Gesamtcharakter dieses Sarkophages und der in der Struktur ähnlichen von S. Francesco hervorgehoben worden (Abb. 135. 138), wo die Nischen die Gestalten eher hervorheben und nicht in einem wenn auch großartigen ornamentalen Rahmen gleichsam untergehen lassen. Typologisch vertritt dieser Sarkophag auf das eindrücklichste den Übergang vom Sarkophag mit figürlichem Relief zu den allegorisch-symbolischen Sarkophagen, die künstlerisch in steigendem Maße einen dekorativ-ornamentalen Charakter, wie die spätere Mosaikkunst, erhalten.

Auch die Gruppe der symbolisch-allegorischen Sarkophage hat, und zwar vielleicht erst am Ende des fünften oder zu Beginn des sechsten Jahrhunderts, einige unvergleichliche Höhepunkte. Zuerst sind jene Sarkophage zu nennen, die im Mausoleum der Galla Placidia aufgestellt sind und als Begräbnisse von Constantius III. (Abb. 162) sowie von Honorius beziehungsweise Valentinian III. (Abb. 161) bezeichnet werden, deren ursprüngliche Aufstellung und ursprüngliche Inhaber jedoch nicht gesichert sind. In beiden erscheint nun wieder eine jeweils bei den figuralen frühchristlichen Sarkophagen Ravennas nicht nachweisbare Struktur beziehungsweise Dekoration, die jedoch beide vorher im zweiten und dritten Jahrhundert in Oberitalien verbreitet gewesen sind. Es ist möglich, daß im Laufe des fünften Jahrhunderts ravennatische Werkstätten auf solche älteren, in Oberitalien einst heimischen Formen zurückgriffen: den Truhensarkophag und den Sarkophag mit Eckpilastern und drei Nischen auf der Front. Jeweils sind Lämmer-Allegorien Thema der Front: auf dem Truhensarkophag füllt das breite Feld das Bild des Christuslamms auf dem Paradiesesberg mit je einem tieferstehenden Lamm zu den Seiten, wohl die Apostel Petrus und Paulus allegorisierend, außen die Paradiesespalmen; auf dem Sarkophag mit Eckpilastern steht in der Mittelnische mit Dreiecksgiebel ein Lamm mit nach rechts gewandtem Kopf, hinter ihm das Kreuz, also wieder eine Allegorie Christi. Beide Sarkophage haben auf den Nebenseiten große Kantharoi, aus denen Tauben trinken. In den großen, ganz die Fläche füllenden Kantharoi des letzteren Sarkophages drückte sich nochmals der monumentale Stil der ravennatischen Sarkophagkunst aus, während die Symbolfiguren, besonders des Truhensarkophags, kleinteiliger konzipiert sind.

Mitunter überwiegt jedoch ganz das struktive Schema, das damit die ornamentale Wirkung der ganzen Dekoration steigert, wie es sich zum Beispiel bei den fast genau miteinander übereinstimmenden, ringsum von muschelbekrönten Arkaden umgebenen Sarkophagen in Classe (Abb. 165) und im Museo arcivescovile (aus dem Hochaltar des Domes) zeigt (Abb. 166. 167): jeweils sind in der Mitte der Front zwei Nischen vereint, indem man die Säulen wegließ, um beide mit einer einzigen Darstellung füllen zu können: zwei Pfauen trinken am Kantharus mit dem Quell des lebendigen Wassers. Auf der Rückseite nimmt die Stelle der Säule ein Palmbaum ein, von dessen Früchten auf jeder Seite ein Lamm kostet. In den übrigen Nischen stehen Kreuze und Palmen. Die Körper der Symboltiere sind kaum durchgebildet.

Besonders häufig ist als Thema das Christogramm auf der glatten, erhabenen Scheibe oder im Kranz zwischen zwei Lämmern verwendet; frühere Beispiele sind wohl jene Sarkophage im Garten des Museo nazionale und vor allem der monumentale Sarkophag in der Kirche von Fusignano bei Ravenna mit überaus sorgfältig gearbeitetem, erhabenem, fein abgestuftem Relief, dessen Nebenseiten-Reliefs mit dem Kreuz zwischen den Ranken denen des Rinaldus-Sarkophags im ravennatischen Dom sehr nahestehen.

Das Kreuz mit herabhängenden A und ω erscheint zwischen Lämmern und Palmen auf der Vorderseite des großen Sarkophags mit Ecksäulen in S. Apollinare in Classe (Abb. 168–170), dessen Relief eine besondere Weichheit auszeichnet und wo die Körper der Lämmer verhältnismäßig reich an Nuancen modelliert sind; auf den Nebenseiten rechts, wie auf dem Sarkophag mit Eckpilastern im Mausoleum der Galla Placidia, ein Lamm mit nach rechts gerichtetem Kopf, hinter ihm das Kreuz, auf das eine Taube mit dem Kranz im Schnabel zufliegt, links die Kreuzeserscheinung zwischen Pfauen ebenfalls über dem Paradiesesberg, der jeweils durch die vier Flüsse gekennzeichnet ist.

Wahrscheinlich seit dem Ende des fünften Jahrhunderts ist man auch daran gegangen, ältere Sarkophage, sei es nun, daß nur die architektonische Struktur fertiggearbeitet und sie sonst bossiert gelassen oder bereits mit Inschrift und figürlichem oder ornamentalen Relief versehen waren, nicht nur neu zu verwenden, sondern umzugestalten, indem man den für ein christliches Begräbnis geeigneten Schmuck anbrachte. Da ist zuerst der Sarkophag der Familie Sale in S. Francesco (Abb. 171–173) zu nennen, wo man die Front mit der von Genien gehaltenen großen Inschriftentafel unverändert ließ, jedoch die Nebenseiten, auch des dachförmigen Deckels, neu bearbeitete: im Deckelgiebel das Kreuz mit Rhoschleife, auf dem Kasten vor dünnen Bäumen zwei gegenständige Lämmer, die aufblicken zu der Kreuzeserscheinung über und zwischen ihnen im Himmel, welche durch einen Stern angegeben ist; unten am Kreuz A und ω. Deutlich handelt es sich hier um die Erscheinung des Zeichens des Menschensohnes (Matth. 24, 30), Vorläufer der Zweiten Ankunft des Herrn am Ende der Tage, was in so großartiger Weise in dem Vierungsgewölbe des Mausoleums der Galla Placidia dargestellt ist, wo das Zeichen, in der Kreuzesform, von den Aposteln akklamiert wird: auch hier scheinen die Lämmer zu akklamieren, da sie jeweils nur mit drei Füßen aufstehen, einen der Vorderfüße, mit dem in der Tat der Vierfüßler Zeichen gibt, jedoch leicht anheben.

Auf dem monumentalen Sarkophag der Traversari beim Dante-Mausoleum stehen neben der Inschriftentafel, wohl aus den Bossen herausgearbeitet, schmale lateinische Kreuze, auf den Vorderseiten der Akrotere Pfauen, während auf den Nebenseiten im Deckelgiebel das Christogramm im Kranz zwischen Pfauen, am Kasten unter dem schon vorher vorhanden gewesenen Bogen eine große Scheibe mit dem Christogramm angebracht ist.

Bestes Beispiel solcher älteren, später mit christlichem Dekor versehener Sarkophage ist der Drei- und Viernischen-Sarkophag in S. Apollinare in Classe: in die älteren drei Nischen der Front, in der Mitte eine breite mit Dreiecksgiebel, flankiert von Rundnischen, hat man flache Kreuze eingearbeitet, auf der Rückseite dagegen das ganze Relief zwischen den Eckpilastern neu gearbeitet, indem man vier auch in ihrer Architektur unterschiedene Rundnischen anbrachte: die äußeren mit gedrehten Säulen enthalten Palmen, die beiden inneren mit kannelierten Pilastern Kreuze. Auch hier ist das Relief, wohl mangels noch vorhandener Masse, verhältnismäßig flach. Auf den Nebenseiten ließ man wie auf dem Traversari-Sarkophag den großen, breiten auf Konsolen aufruhenden Korbbogen stehen und setzte links den Paradiesesberg mit dem nimbierten Lamm darunter, rechts einen von einer Muschel bekrönten und von auf Pfeilern sitzenden Tauben flankierten Kantharos.

Wahrscheinlich ist es im sechsten Jahrhundert gewesen, daß man sodann zu einer höchsten Schlichtheit des ganz flachen Dekors, selbst bei Sarkophagen von beträchtlichen Dimensionen überging und allein darin den monumentalen Charakter der Grabstätte sich ausdrücken ließ. Bestes Beispiel dürfte der Sarkophag des Bonifazio Spreti bei S. Vitale sein, wo den Sarkophag mit ganz schlichten Eckpilastern einfach große Kreuze, zum Teil mit A und ω schmücken, auf dem Deckel das Kreuz zwischen Pfauen, auf den Nebenseiten zwischen Lämmern erscheint.

Daneben waren ganz einfache, glatte Sarkophagkästen mittlerer Größe üblich, die nur mit einem oder mehreren Kreuzen oder Chrismon versehen waren. Dazu gehört oft der Deckel in Form eines Satteldaches mit Giebeln über den Nebenseiten; bei einem Sarkophag vor S. Francesco sind die Felder des Giebels und der Eckakrotere vereint und haben ein außerordentlich flaches, gänzlich unausgearbeitetes Relief (Abb. 176): Pfauen stehen gegenständig zu Seiten eines Kreuzes mit A und ω, ganz außen, auf den Akroterflächen, kleinere Kreuze.

Stärker variiert ist sodann eine Platte, die zum Sarkophag des Bischofs Ecclesius in S. Vitale gehörte (Abb. 174): es ist ein flaches, schematisches Relief, auf dem sich bei einem mittleren Gemmenkreuz große Pfauen und ganz kleine Hirsche gegenüber stehen, dahinter schematisch gefiederte Palmen; es ist eine Plastik, die jener des frühen Mittelalters sehr nahe steht, und man wird sich deshalb fragen müssen, ob nicht dieser Sarkophag erst lange nach dem Tode des Bischofs († 532) gearbeitet worden ist.

In der zweiten Hälfte des sechsten und siebenten Jahrhunderts scheint man sich, wenn überhaupt neue Sarkophage hergestellt wurden, meist an ältere Modelle gehalten zu haben, den Schmuck in jeder Beziehung vereinfachend und vergröbernd. Dem Stil der zweiten Hälfte des sechsten und des siebenten Jahrhunderts könnte der Sarkophag des Erzbischofs Felix († 732) nahestehen (Abb. 175), der wiederverwendet und in der Tat am Ende des sechsten oder zu Beginn des siebenten Jahrhunderts entstanden sein könnte: über die Front sind drei Nischen weit verteilt, die mittlere, die traditionell mit dem Dreiecksgiebel versehen ist, birgt das Kreuz mit A und ω, daneben je ein Lamm, über dem jeweils das Kreuz schwebt; in den äußeren Nischen hängen Kränze, die allerdings eher wie Lampen aussehen, und ganz außen stehen Leuchter mit brennenden Kerzen; auf dem Deckel ein großes Kreuz sowie Kreuzmedaillons.

Nur roh ausgeschnittenes, unbearbeitetes Relief hat ein ebenfalls in S. Apollinare in Classe aufbewahrter Sarkophag mit kreuztragenden Lämmern neben dem Christogrammschild auf dem Kasten und Pfauen am Kantharos auf dem gewölbten Deckel, sicher ein Werk, das zu einer Zeit hergestellt wurde, als längst die Tradition der spätantiken Werkstätten Ravennas erloschen war. Bei den Sarkophagen der Erzbischöfe Johannes (wahrscheinlich Johannes V. [VI.], † 748) und Gratiosus (777–784) handelt es sich wieder um umgearbeitete, ältere, wohl heidnischer Zeit entstammende Truhensarkophage: in die Mitte der Front und zu den Seiten hat man je ein großes lateinisches, mit Voluten an den Enden versehenes Kreuz aus einem vertieften Feld ausgearbeitet und zwischen ihnen auf der erhöhten Fläche die Inschriften eingemeißelt. Hier sind durch weisen Verzicht in einer materiell wie künstlerisch verarmten Zeit noch zwei würdige Werke entstanden.

KÜNSTLERISCHE GLIEDERUNG UND ENTWICKLUNG

Es hieße die historischen Verhältnisse verkennen, würde man im Zeitraum vom Ende des vierten bis zum siebenten Jahrhundert für die plastischen Formen in Ravenna eine folgerichtig verlaufende Entwicklung voraussetzen, bei der, gleich einer Kette, Glied auf Glied aufeinander folgen, indem das Vorausgehende das Nachfolgende bedingt. Denn die historischen Voraussetzungen waren dafür in keiner Weise gegeben. Es ist eine Spätzeit, in der für jeden Sinn, für jeden Inhalt, die Form bereits geprägt ist, ja selbst Art und Charakter der Formen nach Rang und Milieu der Darstellung und oft auch ihr Platz innerhalb des gesamten künstlerischen Zusammenhangs festgelegt sind. Aus dem Repertoire der Formen der Vergangenheit, gleich ob weit zurückliegend oder jünger, fand sich für jeden Zweck, für jeden Geschmack, für jede Richtung das Geeignete. Es wirkten ununterbrochene, fortlaufende Traditionen und daneben wechselnde, mitunter in gewissen Abständen sogar wiederkehrende Moden.

Nicht im Erfinden des Neuen lag das Schöpferische dieser Epoche.

Die verschiedenen Arten und Gruppen plastischer Werke entstanden oft unter ganz verschiedenen Bedingungen: sei es, daß sie in Ravenna selbst gearbeitet oder schon vollendet von auswärts, vorzüglich aus der östlichen Hauptstadt, importiert worden sind, sei es, daß sie verschiedenen Werkstätten entstammen, die getrennten Arbeits- und Kunsttraditionen angehörten und sich daher in ihren künstlerischen Bestrebungen und Gewohnheiten kaum berührten. So standen immer wieder Tendenzen neben-, ja vielleicht sogar gegeneinander. Deshalb konnte es nicht zu einer Entwicklung im eigentlichen Sinne kommen, bei der eine neue Form aus der vorausgehenden entsteht.

Die eigentliche Bauplastik, voran Kapitelle und Kämpfer, zeigen in ihrem Relief selten wirkliche Affinitäten zur eigentlichen Reliefplastik der Sarkophage, der Transennen und ähnlichem und im Bereich der Bauplastik selbst sind erwiesenermaßen gleichzeitig ganz verschiedene Tendenzen, sogar in einem einzigen Zentrum wie der östlichen Hauptstadt, wirksam gewesen. Weiter ist es eine längst beobachtete Tatsache, daß die Formen des Stuckreliefs völlig andere sind. Mit keiner dieser Gruppen geht sodann die Kleinplastik in Edelmetall und Elfenbein überein. So ist es die Ausnahme, wenn nicht datierte Werke der ravennatischen Reliefplastik durch den Vergleich mit datierten Beispielen der Bau- oder Stuckplastik, ja selbst das Sarkophagrelief mit Hilfe von Schrankenplatten oder anderen Reliefs zeitlich wirklich fixiert werden können. Die Werkstatt-Traditionen scheinen so stark gewesen zu sein, daß sich nur selten eine die plastischen Künste umfassende Stil-Strömung hat bilden und durchsetzen können, und wenn es geschah, so ging es höchst langsam vor sich und ohne je gänzlich andere Richtungen verdrängen zu können.

Aber dennoch sind tiefe Unterschiede der Struktur, ja des Wesens fast aller plastischen Formen des fünften Jahrhunderts einerseits und des fortgeschrittenen sechsten Jahrhunderts andererseits zumindest in Stein (also mit Ausnahme der Kleinplastik in edlen Materialien) augenscheinlich. Ein entscheidender Wandel der Formen scheint sich seit dem Ende des fünften Jahrhunderts angebahnt und kurz vor der Mitte des sechsten zu einem völlig veränderten Aspekt der Reliefplastik geführt zu haben, und zwar in solchem Maße, daß die Werke des fünften Jahrhunderts gegenüber allem, was etwa seit dem fünften Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts entstand, in ihrem Charakter einheitlich wirken. Schon längst bevor der neue Reliefstil ausgebildet war, sind jedoch Vorstufen oder Übergänge zu spüren.

Für die ravennatische Plastik ist, besonders bei den figürlichen Darstellungen, ein noch reich abgestuftes, nüanciertes Relief charakteristisch, das gänzlich in der Tradition des römischen Reliefs

steht. Ja, bei vielen Beispielen scheint sich, was die Plastizität betrifft, die ravennatische Reliefskulptur mehr den 'klassischen' Normen zu nähern als es bei der vorausgehenden in Italien, etwa von dem Ende des dritten bis über die Mitte des vierten Jahrhunderts hinaus, der Fall war. Die Figuren heben sich in mehr oder weniger erhabenen Relief von dem Grunde ab, der die einzige durchgehende Ebene des Reliefs darstellt. Die Elemente des Reliefs selbst nehmen keine sichtbare Beziehung weder zu der Grundfläche noch zu einer parallel zur Grundfläche verlaufend gedachten oberen Begrenzungsfläche. Eine solche würde nämlich, an die Reliefgrenze gelegt, nur einige wenige Punkte, die erhabensten Teile also des Reliefs, berühren, aber tiefer liegend gedacht, einen großen Teil des ja abgestuften Reliefs heraus- beziehungsweise abschneiden. Darin besteht der wesentliche Unterschied der Plastik des fünften Jahrhunderts zu jener seit der Mitte des sechsten.

Das Relief entwickelt sich also frei modelliert und seine Oberfläche fällt nicht mit einer idealen oberen Begrenzungsfläche des Ganzen überhaupt zusammen. Das vielfältig abgestufte plastische Volumen baut sich nicht in horizontalen Schichten auf, sondern ist dem Gegenstand gemäß modelliert. Zweifellos hatte dieses Relief frei modellierter plastischer Volumina Höhepunkte, die jedoch in Ravenna weder am Ende des vierten noch in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts durch Daten gesichert sind, und da auch anderwärts die Daten im fünften Jahrhundert sehr lückenhaft bleiben, ist es kaum möglich, aus einem Mehr oder Weniger plastischer Intensität und Durchbildung eine wirklich begründete, historisch gesicherte 'Entwicklungslinie' festzulegen. Höhepunkte des plastischen Reliefs sind nicht nur die Säulensarkophage von S. Francesco (Abb. 135–140) und der Pignatta-Sarkophag (Abb. 141–144), sondern vor allem auch der Sarkophag des Isaakios in S. Vitale (Abb. 151–154) mit zum Teil freiplastisch vom Grunde gelösten Gliedern. Aber selbst bei den Sarkophagen von Porto (Abb. 147), dem des Rinaldus im Dom (Abb. 158) und dem der Zwölf Apostel in Classe (Abb. 148–150) bleibt in dem teils flachen, teils stärkeren Relief noch viel an Plastizität gewahrt. Dagegen erscheint beim Exuperantius-Sarkophag (Abb. 159) und noch deutlicher bei dem des Barbatianus (Abb. 160) das plastische Volumen verringert; doch ist auch hier das Relief frei modelliert und seine Oberfläche noch nicht in eine Ebene gebunden. Dasselbe Prinzip herrscht, obwohl die plastischen Mittel andere sind, bei kleineren Werken wie etwa auf den Flach-Reliefs des Reliquienkastens der hll. Quirico und Julitta (Abb. 122–125), wo die subtile Modellierung ein Höchstmaß weniger von plastischer Fülle als von feiner Nüancierung, und damit gleichsam eine 'natürliche', malerisch-illusionistische Erscheinung der Gestaltung hervorbringt.

Bei den Reliefs mit symbolischen Tieren und Gegenständen, vorwiegend auf den Rück- und Nebenseiten der Sarkophage, später auch auf deren Vorderseite, sodann auf Schrankenplatten, bahnte sich, vielleicht leichter erkennbar, ein Wandel, wahrscheinlich noch gegen Ende des fünften oder zu Beginn des sechsten Jahrhunderts an. Bei den Hirschen am Kantharos auf der Rückseite des Pignatta-Sarkophages ist die Reliefoberfläche bis zur fast völligen Glätte vereinfacht, so daß ein solches Relief den Eindruck einer sehr viel späteren Entstehung hervorrufen könnte: doch besitzen, trotz der geringen Durchbildung des Reliefs, auch die Tiere dieser Rückseite die plastische Rundung, und damit ein ähnliches plastisches Volumen wie die Figuren von Vorder- und Nebenseiten in reich abgestuftem Hochrelief. Dies gilt mehr oder weniger für die Mehrzahl der sogenannten symbolischen Rückseiten der Sarkophage mit figürlichen Vorder- und Nebenseiten, besonders für jene mit den oft detailliert ausgearbeiteten, in fein abgestuftem Relief gegebenen Pfauen, wofür der Isaakios-Sarkophag (Abb. 152) das beste Beispiel sein dürfte. Ein Abflachen des Reliefs möchte man dagegen am ehesten bei den Lämmern auf der Rückseite des Barbatianus-Sarkophages erkennen. Während nun, bei den rein symbolischen Sarkophagen, auf der Vorderseite des Honorius-Sarkophages im Mausoleum

der Galla Placidia (Abb. 162) der Körper des Lammes sich noch wirklich hervorwölbt – die plastisch freie Bildung zeigt am deutlichsten wohl der Kopf –, legt sich etwa bei den Lämmern des Constantius-Sarkophages ebenda (Abb. 161) über die Tierkörper gleichsam eine begrenzende Ebene: das Relief ist abgeplattet, doch sind noch die Ansätze der einzelnen Körperteile modelliert. Hierin liegt zweifellos ein deutlicher Wandel in der Auffassung des Reliefs.

An der Wende vom fünften zum sechsten Jahrhundert bietet das im Museo arcivescovile bewahrte, aus der Ursiana stammende Pilasterkapitell mit zwei Zonen (Abb. 40. 42. 43) einen festen chronologischen Anhalt durch das Monogramm und die Dedikationsinschrift des Bischofs Petrus II. (494–519): dieses datierte Beispiel dürfte für die ravennatische Plastik auch dann wichtig sein, wenn es in Konstantinopel gearbeitet ist, wofür alles spricht, und nicht in Ravenna, ohne daß man allerdings bestimmen könnte, ob der Stil sowohl der eigentlich bauplastischen als auch der figürlichen Elemente in diesem Zeitabschnitt allgemein gültig war und inwieweit daneben noch davon mehr oder weniger stark unterschiedene, andere stilistische Strömungen wirksam waren. Daß sich die figürliche Plastik dieses Pilasterkapitells von jener der ravennatischen Sarkophage mit Figuren unterscheidet, wird auf den ersten Blick hin klar. Ein solcher Unterschied beruht jedoch wohl nicht nur auf der verschiedenen Herkunft, sondern vor allem in der Tatsache, daß gerade die figürlichen Sarkophage Ravennas um ein Beträchtliches älter sind. Die Figuren des Pilasterkapitells haben ein ausnehmend hohes Relief: beim Marcus-Symbol sind der vordere Flügel und der linke Fuß ganz, der hintere Flügel und der Kopf zum Teil freiplastisch herausgearbeitet, also vom Grunde gelöst, alles Merkmale also des antiken Hochreliefs. Ebenso ist an der Gestalt des Menschen der linke Flügel fast ganz, der rechte oben vom Grunde gelöst und leicht schräg gerichtet. Doch zeigt der Körper eine interessante Eigenschaft: die linke Gesichtshälfte, die Schulter, Arm und Gewand sind gleichsam abgeplattet, das heißt die Oberfläche liegt in der Oberfläche des Blockes, aus dem das Relief gemeißelt ist. Ein Teil der Falten des Gewandes, der Haare und der Gesichtszüge sind eingeritzt oder kerbenähnlich eingetieft und haben daher nicht plastischen, sondern ausgesprochen graphischen Charakter. Eine solche Erscheinung ist bei Skulpturen mit menschlichen Figuren neu; verwandt erweist sich aber jene Art, die wir bei den Lämmern des Constantius-Sarkophages bereits beobachten konnten. Zweifellos handelt es sich um das Eindringen einer neuen Auffassung des Reliefs überhaupt. Inwieweit das Abplatten an dem Menschen-Körper des Pilasterkapitells um die Jahrhundertwende in Konstantinopel symptomatisch war, läßt sich mangels vergleichbarer Werke nicht feststellen. Doch dürften die verwandten Erscheinungen in der ravennatischen Plastik auf eine weitere Verbreitung weisen.

Die Istanbuler Antikenmuseen verwahren einen Sarkophag (Nr. 2731), dessen Vorderseite durch Pilaster in drei Felder eingeteilt ist, deren mittleres unter einem dünnen Bogen die dem Kantharos entwachsenden, ein Kreuz umspielenden Weinranken, die seitlichen unter der bekrönenden Muschelnische von Vögeln flankierte Bäume umschließen. Das Relief ist hier vollkommen platt, das heißt aus der geglätteten Oberfläche des Steins sind die darzustellenden Gegenstände ausgeschnitten, bis auf den in einer Ebene verlaufenden Grund. Die Details, das heißt die Einteilung in Gegenstände und Figuren, sind durch 'Innenzeichnung', also durch Ritz- und Kerblinien, angegeben. Hier ist das, was im Relief des Pilasterkapitells nur an einer Figur, ja selbst nur an einigen ihrer Teile, festzustellen war, die das Relief beherrschende Erscheinung geworden. Es ist ein durch Eintiefen in die Fläche, nicht durch Modellieren geschaffenes Relief ohne alle eigentlich plastischen Eigenschaften. Erhaben und vertieft sind die Gegensätze, die Pole eines vorwiegend graphisch bestimmten Ganzen. Das Relief hat hier aufgehört, Plastik im Sinne von körperlichem Bilden zu sein: vergleichbar einer solchen Art von Relief werden nun Verkleidungsplatten, vor allem auch in sogenannter Niello-Technik.

Wann dieser Sarkophag entstand, ist aus dem Vergleich mit anderen konstantinopler Werken nicht zu erschließen. In Ravenna haben sich dagegen eine ganze Reihe derartiger Reliefs, die zum Teil sogar datiert sind, erhalten und in dieser Hinsicht kommt einigen Skulpturen von S. Vitale eine zentrale Bedeutung zu. Auf den vier reich geschmückten Kämpfersteinen im Erdgeschoß des Presbyteriums hat jede Seite ein ganz flächiges Relief (Taf. 305): die erhabenen Teile sind nicht gewölbt, sondern 'ausgeschnitten', und bei den Lämmern ist selbst die 'Innenzeichnung' auf ein Minimum beschränkt, aber auch in den Pfauen hat man nur das nötigste angegeben: aber wie flächig und platt sie trotz der 'Innenzeichnung' sind, kann man sich am besten durch einen Vergleich etwa mit der Rückseite des Isaakios-Sarkophages vor Augen führen. Für das Verständnis dieses Stiles sind die Nebenseiten mit ihrem Akanthus-Rankwerk von besonderem Wert: es ist dieselbe Art von Flachrelief wie bei den figürlichen Darstellungen. Für die Bauplastik zeigt sich hiermit dieselbe Erscheinung. Noch deutlicher wird es bei den Kapitellen des Zentralraum-Erdgeschosses von S. Vitale, wo die Blatt-, Blüten- und Rankenmotive der gerahmten Felder ebenso in die Fläche eingebunden, aber nun zugleich auch à jour-gearbeitet sind: womit sich der Kreis innerhalb der Bauplastik des sechsten Jahrhunderts schließt. In der Tat ist die à jour-Ornamentik darin ganz verwandt, daß das 'Gitterwerk' sich zwischen der Grund- und der Oberfläche ausdehnt, das Ornament nur selten über diese Grenze hinausgeht. So sind diese verschiedenen Reliefarten, das platte Flachrelief und das à jour-Relief, zumindest was die eigentliche Struktur betrifft, verwandte Erscheinungen.

Die Eigenschaften der Hauptreliefs der Kämpfer wird man auf den drei erhaltenen qualitativ besseren Seiten des Altarkastens von S. Vitale wiederfinden (Abb. 119–121): völlig flache Tierkörper mit nur abgerundeten Kanten, fast ganz ohne Innenzeichnung; es sind allein durch eine Kerbe abgesetzt die Ansätze jeweils der linken Vorder- und Hinterbeine der Lämmer und der Köpfe, deren Oberfläche mit den Körpern eine Ebene bildet. In demselben platten Flachrelief sind Ornamente, Ranken, Kränze und Kreuze gehalten. Doch wieder dürften beide Beispiele nicht ravennatischer, sondern konstantinopler Herkunft sein.

Nächstes Hauptstück in Ravenna ist der Ambo des Erzbischofs Agnellus (Abb. 96. 97. 106) im Dom (556–570). Gegenüber den älteren Ambonen fällt zuerst die Regelmäßigkeit, ja Eintönigkeit des Gesamtmusters der Dekoration auf: schachbrettgleich sind die quadratischen Felder über die Flächen verteilt und die sechs Arten von Tieren in sechs Reihen übereinander zu je sechs in einem gleichmäßig platten Flachrelief dargestellt: gänzlich flache Körper mit geringster Innenzeichnung, das heißt nur wenige Kerben setzen die Körperteile ab; allein die Pfauen haben ein etwas reicheres Gefieder, da man sonst diese Vögel wohl nur schwer von den anderen hätte unterscheiden können. Daß die zuoberst dargestellten Lämmer denen auf den Kämpfern von S. Vitale nicht unähnlich sind, verdient hervorgehoben zu werden.

Daß dieses platte Flachrelief auch an anderen Orten Oberitaliens, vorzüglich aber an der oberen Adria, verbreitet war, zeigen zuerst Schrankenplatten im Dom von Parenzo-Poreč, die zumindesten zum Teil dem von Bischof Eufrasius um die Mitte des sechsten Jahrhunderts gestifteten Bau angehören dürften: unter anderen eine Platte mit Hirschen am Kantharos, sowie solche mit gegenständigen Füllhörnern um ein Christogramm und Vögeln in den Ecken; wie in Ravenna geben nur wenige Kerben in den flachen Tierkörpern Teile und Merkmale an, Gegenstände und Ornamente liegen in derselben Oberfläche. Die geringen plastischen Elemente auf den Kämpfern der Kolonnaden in der Eufrasiana, die sicher aus Konstantinopel eingeführt sein werden, weisen in dieselbe Richtung.

Auf einer Platte im Baptisterium von Grado mit dem Monogramm des Bischofs Provinus (569–570) im zentralen Kreuz sind die Pfauen sogar noch schematischer als auf dem Agnellus-Ambo zu Ravenna

gegeben. Weitere typische Beispiele des platten Flachreliefs sind eine Reihe von Transennen im Dom von Grado, die zu dem 579 geweihten Bau des Bischofs Helias (576–586) gehören werden.

In Ravenna hat das platte Flachrelief sicher nachweislich über viele Jahrzehnte geherrscht, wie es der von Deodatus unter dem Episkopat des Marinianus (595–606) gestiftete Ambo aus SS. Giovanni e Paolo (Abb. 98. 102–104) bezeugt. Es ist erstaunlich, in welchem Maße sich fast alles in einem halben Jahrhundert, gegenüber dem Ambo des Agnellus, gleich geblieben ist; bis auf das kleinere Format, das kleinere Felder bedingt, plumpere Tiere und noch einfachere Leisten zwischen den Feldern. Das Fragment eines ganz ähnlichen Ambo aus S. Giovanni Evangelista (Abb. 105), gehört möglicherweise ebenfalls in die Zeit Marinians.

Daraus folgt nun, daß der Stil des platten Flachreliefs über ein halbes Jahrhundert andauerte. Augenscheinlich veränderte sich der Reliefstil für mehr als vierzig Jahre kaum.

Rückschauend reizt der Versuch, eine Reihe von Werken in großen Linien einzuordnen. Einfach dürfte das bei allen eindeutigen Beispielen von plattem Flachrelief sein, auch wenn nicht alles daran der 'Norm' entspräche. So gehören in diesen Bereich sicher das Relieffragment mit Pilasterkapitell und einer an einer Pflanze pickenden Taube im Arcivescovado, das kürzlich in der Piscina des Baptisteriums der Kathedrale aufgefundene Stück einer Schrankenplatte mit Lamm und sicherlich ebenfalls die Plattenfragmente in S. Francesco mit Fruchtkörben und Kantharoi zwischen Vögeln beziehungsweise Pfauen (Abb. 68. 70), die wir als Teil eines Altarkastens erkennen möchten, wo wohl das Gefieder der platten Pfauen reicher als sonst seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts gezeichnet ist und die Früchte in den Körben gerundet, plastisch wiedergegeben sind, aber die Tauben ganz den üblichen Schematismus des platten Flachreliefs zeigen, indem die Oberfläche ganz in einer Ebene liegt, was auch bei den Kantharoi der Fall ist.

Ein Beispiel hoher Qualität, und deshalb aller Wahrscheinlichkeit nach einer führenden Werkstatt Konstantinopels entstammend, ist das Herakles-Relief im Museo nazionale (Abb. 130): die Plattheit der Oberfläche erkennt man am besten in der Schrägansicht, zugleich auch die Gedrängtheit der Formen und den Mangel an 'Modellierung'.

Dagegen setzen sich einige Schrankenplatten und Sarkophage, die man allgemein dem sechsten Jahrhundert zugewiesen hat, auf das deutlichste stilistisch von der Gruppe des platten Flachreliefs ab: zuerst die Schrankenplatten von S. Apollinare Nuovo, und zwar diejenige mit Kantharos, Weinranken und Kreuz auf der Vorderseite, dem ebenfalls umrankten Daniel zwischen den Löwen auf der Rückseite (Abb. 64. 65) sowie die durchbrochenen Platten mit Kreuz und Tauben (Abb. 61. 62) aufgrund des nüanciert modellierten Reliefs; sodann solche Sarkophage, die wohl zu den 'symbolischen' zählen, wo aber das Relief noch durchmodelliert, wenn auch flach ist, wie etwa der sogenannte Lämmersarkophag in Classe (Abb. 168–170), aber auch der vielleicht spätere, große Drei-Vier-Nischensarkophag daselbst. Schwerlich werden solche Werke noch zu einer Zeit entstanden sein, in welcher bereits für so bedeutende und damit sicher vorbildliche Bauten wie S. Vitale ausschließlich das platte Flachrelief verwendet worden zu sein scheint, neben dem Relief in à jour Technik.

Daß diese in Ravenna, und wie es scheint im ganzen oberen Adriagebiet, in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts herrschende neue Art des Reliefs in Konstantinopel entstand, dort ausgebildet und sodann nach dem Westen übertragen worden ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Es ist weiter sicher, daß diese Reliefart nicht mit dem Beginn des siebenten Jahrhunderts aufhörte, sondern in immer weiter vereinfachter und schematisierter Gestalt verbreitet gewesen ist. Das bezeugen zuerst der Sarkophag des Bischofs Felix in S. Apollinare in Classe (Abb. 175) sowie ein weiterer daselbst mit Christogramm und Lämmern auf der Front, Pfauen und Kantharos auf dem Deckel;

außerhalb Ravennas seien genannt der Sarkophag des Decentius in Pesaro und der Sarkophag von Castrocaro.

Wohl liegen in diesem in Konstantinopel entstandenen, in Ravenna übernommenen und weiter ausgebildeten platten Flachrelief manche Wurzeln des frühmittelalterlichen Reliefs in Italien überhaupt, zumindest was einen Teil der sogenannten langobardischen Plastik angeht. Es ist die Elimination jedes plastischen Volumens und einer abgestuften Modellierung, die in diesem konstantinopler und ravennatischen Relief wohl zuerst mit der Konsequenz eines Stils durchgeführt worden ist und von hier aus weiter wirkte.

STUCKRELIEF

Eines der wichtigsten Mittel zur Dekoration der Innenräume bildete das Stuckrelief: in Italien diente es schon seit republikanischer Zeit zur Verkleidung der in porösem oder unansehnlichem Stein mit Mörtel aufgemauerten Bauglieder wie Säulen und Gebälk, zur Verkleidung der Wände, oft als Ersatz des kostbareren Marmors, und für den Schmuck der Deckengewölbe. Höhepunkte boten das erste und zweite Jahrhundert nach Christus, nachdem häufiger neben die ursprünglich im wesentlichen ornamentale, gelegentlich von pflanzlichen und tierischen Motiven durchsetzte Ornamentik die menschliche Gestalt und die Bildszene eingeführt waren. Das Stuckrelief stand oft neben der Malerei oder beide waren sogar zusammen, sich durchdringend, für dieselbe zu dekorierende Fläche angewendet. Solche komplexe Kompositionen, nicht selten mit perspektivischen Scheinarchitekturen, waren vor allem im Wölbebau des zweiten und dritten Jahrhunderts nach Christus beliebt.

Unzweifelhaft behielt in der Spätantike das Stuckrelief für die architektonische Dekoration seine Bedeutung: gut erhaltene Beispiele sind jedoch selten. In Rom zeigt in der sogenannten Platonia an S. Sebastiano an der Via Appia, ein Grabbau vom Ende des vierten Jahrhunderts, das bemalte Stuck-Relief die Kontinuität der bisherigen Tradition: eine Scheinarchitektur mit Nischen umgibt einzelne männliche, in Flachrelief ausgeführte Gestalten. Alles hat einen deutlich klassizistischen Charakter und erweist sich als typisches Erzeugnis der theodosianischen Epoche.

Etwa gleichzeitig diesen römischen Stucks müssen jene gewesen sein, welche nach des Agnellus Bericht die Künstler Statius und Stephanus auf der Nordwand, wohl des Obergadens in der ravennatischen Kathedrale im Auftrag von Bischof Ursus angebracht haben sollen; es waren aller Wahrscheinlichkeit nach menschliche und tierische Figuren enthaltende, allegorische Darstellungen.

Etwa ein halbes Jahrhundert später entstanden unter Bischof Neon kurz nach der Mitte des fünften Jahrhunderts jene ausgedehnten Stuckreliefs, welche die ganze Mittelzone, einschließlich der Kuppellünetten, im Baptisterium der Kathedrale einnehmen (Taf. 72–87): die Propheten-Gestalten, die wie die männlichen Figuren der Platonia von S. Sebastiano in einer Scheinarchitektur geborgen sind, über diesen als Bekrönungen der Giebel einige kleinformatige Szenen aus dem Alten Testament oder der vita Christi sowie Kompositionen meist mit gegenständig angeordneten Tieren, schließlich das vegetabilische, gelegentlich wieder mit gegenständigen Tieren durchsetzte Ornament der Gewölbelünetten. Während die Mehrzahl der Stucks frei modelliert ist, hat man eine Reihe von ornamentalen Mustern, vor allem Rahmenleisten, aus Modeln gepreßt, also mechanisch hergestellt. Die Wiederkehr von Scheinarchitekturen im Kuppelmosaik und im Stuckrelief, die Ähnlichkeit von Bewegung und Haltung, welche die Propheten in Stuck mit den Aposteln im Mosaik verbindet, läßt neben anderem auf einen gemeinsamen Gesamt-Entwurf für die Dekoration des Baptisteriums schließen: demnach würden die Stukkateure die Stucks nicht entworfen, sondern nur ausgeführt haben. Eine nähere Betrachtung der Gestalten und Szenen in Stuck lassen auf die Tätigkeit einer Reihe verschiedener Hände schließen: es war also eine ganze Werkstatt an der Arbeit, deren Mitglieder sicherlich nach dem Grade ihrer Fähigkeiten eingeteilt an das Werk gesetzt worden sind. Die im Baptisterium tätige Werkstatt

muß aus einer besonderen Tradition hervorgegangen sein: denn alle Stucks des Baptisteriums, figürliche wie ornamentale, sind nach Charakter und Stil des Reliefs in keiner Weise mit irgendeinem der ravennatischen Reliefs in Marmor, besonders nicht mit den Sarkophagen, in Verbindung zu bringen. Das erweist sich am deutlichsten bei einigen Szenen in Stuckrelief im Baptisterium, etwa bei der traditio legis, bei Christus auf Löwe und Drache, bei Daniel in der Löwengrube (Taf. 82–84), die allesamt auf ravennatischen Sarkophagen beziehungsweise Schrankenplatten wiederkehren, und weiter bei manchen Tiergruppen (Taf. 86. 87), die einen Vergleich mit den allegorischen Tiergruppen auf Schrankenplatten und Sarkophagen erlauben, und dasselbe gilt für das vegetabilische Ornament.

Unscheinbare, während der Restaurierungsarbeiten gefundene Reste erweisen das einstige Vorhandensein einer Stuckdekoration an den Wänden des Baptisteriums der Arianer, zu Beginn des sechsten Jahrhunderts. Vielleicht überzog auch dort, in Anlehnung an die Wanddekoration des Baptisteriums der Kathedrale, eine Scheinarchitektur die Wand in der Fensterzone.

Kurz vor der Mitte des sechsten Jahrhunderts bezeugen die Stucks von S. Vitale eine Blüte des ornamentalen, vegetabilischen wie geometrischen Stuckornamentes. Möglicherweise war die einstige Verwendung noch vielfältiger und umfangreicher, als das Erhaltene vermuten läßt. Einfache Blattstäbe rahmen die Fenstergewände und -laibungen des Oktogons, ebenso wie bereits am Ende des vierten Jahrhunderts in S. Lorenzo in Mailand, und man kann daher vermuten, daß auch in Ravenna ein solches Verstucken der Fenstergewände der Kirchen mindestens schon seit dem Ende des vierten Jahrhunderts üblich gewesen ist. Im Umgang schloß die Wand unter dem hölzernen Boden der Emporen mit einem Stuckgesims ab, dessen Hauptelement ein entartetes lesbisches Kyma bildete. Die Archivolten-Laibungen im Erdgeschoß des Presbyteriums waren von einem Flachrelief mit variierter geometrischer Ornamentik überzogen (Taf. 305), ebenso wie die Arkaden vor den südlichen Zwickelräumen im Westen, während jene der nördlichen Arkaden verschiedene vegetabilische Ornamentik hatten (Abb. 219. 221). Den Eindruck einer vollständigen Wand- und Gewölbedekoration in Stuck vermittelt dagegen allein der südwestliche Zwickelraum im Erdgeschoß (Taf. 308. 309.; Abb. 222. 223): auf den Gewölben breiten sich Weinranken, oder eine Stichkappe ist überzogen mit feingerahmten, flachen Kassetten mit breiten Blättern, während eine Wandlünette Akanthus-Ranken und -Blätter bedecken. Das Relief ist flach, meist weich und teigig, mit verhältnismäßig sparsamer Angabe der Innenzeichnung durch Kerblinien.

Nach Agnellus soll sodann Erzbischof Agnellus auf verschiedenen Wänden in S. Apollinare Nuovo, also nach 561, Stuckreliefs haben anbringen lassen, ohne daß man allerdings heute diese gänzlich verschwundenen Stucks noch lokalisieren könnte.

Für den künstlerischen Charakter der Stucks von S. Vitale gilt dasselbe wie für die des Baptisteriums der Orthodoxen: keine verwandten Züge finden sich bei den gleichzeitigen Marmorarbeiten, auf Kapitellen und Schrankenplatten, nichts in der gleichzeitigen anderen, vorzugsweise ornamentalen Reliefplastik, etwa auf den späteren Sarkophagen: Relief und Stil sind gänzlich anders. Dagegen kann man an Stucks des sechsten Jahrhunderts in anderen Städten verwandte Züge feststellen: etwa bei den wohl etwas früheren in der Vorhalle des Südeingangs zum Narthex der Hagia Sophia zu Konstantinopel und bei den etwas späteren der Archivolten-Laibungen in der Basilika Eufrasiana von Parentium in Istrien. Aber liegt hier nun jeweils wirklich eine Verbindung vor, im Sinne von Einflüssen, etwa durch konstantinopler Werkstätten oder istrische Werkstätten, oder von ravennatischen Arbeitsweisen auf istrische? Vielmehr möchte man, ohne eine solche Erklärung grundsätzlich auszuschließen, für das Stuckrelief annehmen, daß einerseits die starken Unterschiede zwischen Stuck- und Marmor-Relief, andererseits die Affinitäten zwischen dem Stuckrelief an verschiedenen Orten und

zu verschiedenen Zeiten in den besonderen Arbeitsmethoden und daraus sich bildenden Werkstatt-Traditionen ihren Ursprung haben. Die Technik der Stuckbearbeitung, die im Material begründet ist, erfordert darin besonders erfahrene Handwerker, die zwangsläufig eine andere Schule haben und eine andere Arbeitspraxis wie die Bildhauer entwickeln mußten: vor allem erforderte das Stuckrelief, auch bei der Verwendung von nur langsam abbindendem Gips, ein verhältnismäßig schnelles Arbeiten in dem weichen Material, also eine gewisse Bravour der leichten Hand, um ein glückliches Ergebnis zu erzielen, bei dem die Genauigkeit etwa der Ausführung des Entwurfes nicht erste Bedingung gewesen sein wird. In der Tat sind die Stuckreliefs, mit der Ausnahme der meist mit Modeln hergestellten geometrischen Muster, höchst ungleichmäßig und von außerordentlicher Variation nicht nur innerhalb desselben Komplexes, sondern auch in einem Reliefabschnitt.

Ravenna hat also wahrscheinlich eigene Stuck-Werkstätten besessen, die wohl gelegentlich mit solchen an anderen Orten Werkleute und Künstler, Muster und Projekte austauschten, aber im allgemeinen auf die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Tradition aufbauten.

DAS RAVENNATISCHE MOSAIK

DIE ENTWICKLUNG DES WANDMOSAIKS

Unvergleichlich an Vielfalt sind unter den frühchristlichen Wandmosaiken die ravennatischen. Einzigartig bleibt trotz aller Ergänzungen der vollständige musivische Schmuck ganzer Räume, wie im Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 2), dem Baptisterium der Kathedrale (Taf. 40) und im Presbyterium von S. Vitale (Taf. 311). Nur in Ravenna sind noch die Hochwände einer frühchristlichen Basilika, nämlich in S. Apollinare Nuovo, von den goldgrundigen Mosaiken überzogen.

Aber auch in Ravenna ist das Erhaltene nur ein Teil eines einst weit größeren Schatzes, der in der Spätantike nicht nur die kirchlichen, sondern auch die repräsentativen staatlichen Gebäude, allen voran die Paläste der römischen Kaiser und der gotischen Könige, erglänzen ließ. Es fehlt jede Spur der älteren Mosaiken, jener der Kathedrale des Ursus vom Ende des vierten Jahrhunderts und der aller Wahrscheinlichkeit nach vorher entstandenen Werke in Mosaik oder Malerei. Aber es fehlt selbst jedes Zeugnis der Mosaiken aus der Zeit des Honorius, als Ravenna Hauptstadt geworden war und die Stadt zweifellos begann, in erhöhtem Maße künstlerische Kräfte von allen Seiten anzuziehen. Heute sind die Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia die ältesten erhaltenen: sie entstanden nicht vor dem dritten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts, vielleicht sogar erst gegen dessen Mitte.

Der Beginn einer christlichen Kunst des Wandmosaiks liegt nicht nur in Ravenna im Dunkeln. Allein in Rom gibt es wenige, aber zweifellos nicht allgemein gültige Beispiele vom Beginn des vierten Jahrhunderts. Aber nichts ist vor dem sechsten Jahrhundert in Konstantinopel, dem seit dem fortschreitenden fünften Jahrhundert die Oikumene künstlerisch beherrschenden Zentrum, bezeugt. Ähnlich liegen die Verhältnisse im übrigen Osten, außer in Griechenland. Daher ist es nahezu unmöglich, das Entstehen des ravennatischen Mosaiks und seine künstlerische Rolle innerhalb der gesamten spätantiken Malerei zu verstehen und zu beschreiben.

Eines steht fest: sehr verschieden ist alles, was an Mosaiken in den einzelnen künstlerischen Zentren Italiens während des fünften und sechsten Jahrhunderts geschaffen wurde. Ein eigener Ortsstil zeichnete sich nur dort ab, wo mehrere Denkmäler aus verschiedenen Zeiten erhalten blieben: in Campanien, in Rom, in Mailand und vor allem in Ravenna.

Im Osten bietet die Mosaikkunst von Thessalonike wichtige Beispiele, die jedoch keineswegs einen einheitlichen Stil vertreten: man vergleiche die angeblich zeitlich nicht allzuweit auseinanderliegenden Mosaiken von H. Georgios und H. David, wo vor allem die Textur des Mosaiks vollkommen verschieden ist. Die einzelnen und seltenen, späten wenn auch teilweise bedeutenden Reste in Konstantinopel selbst, auf Kypern und auf dem Sinai gehören dem sechsten oder sogar dem siebenten Jahrhundert an und erlauben nur ein allgemeines Urteil der Art, daß sich das keineswegs in allen Gebieten des Ostens einheitliche Mosaik nicht nur ikonographisch, sondern auch stilistisch von der Mehrzahl der westlichen Werke wesentlich unterschied.

Aber, wie schon bemerkt, ist auch der Westen, ganz wie in den anderen Künsten nicht einheitlich, und das eine oder andere westliche Zentrum pflegte zweifellos enge künstlerische Verbindungen mit solchen des Ostens. Gerade das scheint sich in Ravenna immer wieder erneut ereignet zu haben.

Der Stil der stadtrömischen Mosaiken unterscheidet sich augenfällig von dem der ravennatischen: unterschiedlich ist weniger der Bildraum, sondern daß dort dem Licht und der Farbe, hier der Plastik und der Linie beim Schaffen der Gestalt Vorzug gegeben ist. In Rom dominiert die Farbe, nicht die Linie und Modellierung. Die römischen Mosaiken haben einen 'impressionistischen' Charakter, trotz aller spätantiken Stilisierung. Selbst in den monumentalen Mosaiken des sechsten Jahrhunderts in der Apsis von SS. Cosma e Damiano ist die Farbe das entscheidende künstlerische Mittel. Es sind Eigenschaften, welche die Malerei Roms seit vielen Jahrhunderten immer wieder bestimmten und die nochmals am Ende des dritten und zu Beginn des vierten Jahrhunderts in der profanen Malerei, aber besonders in jener der Katakomben, vorherrschten. Eine reiche Farbskala und das Auflösen der Gestalt in farbige Flächen ist auch für die frühesten erhaltenen Mosaiken Mailands, in der Vorhalle von S. Aquilino an S. Lorenzo, charakteristisch.

Im Gegensatz dazu entwickelten die ravennatischen Mosaizisten, zumindest des fünften und beginnenden sechsten Jahrhunderts, einen stärkeren Sinn für die plastischen Werte der menschlichen Gestalt. Der Körper zeichnet sich, wohl modelliert, unter dem Gewande ab und hat ein sonst in der spätantiken Malerei des Westens nicht zu beobachtendes plastisches Volumen. Deutlich sind die Konturen abgesetzt, die Falten geschieden, ganz im Gegensatz zu den Mosaiken in Rom.

Diese Eigenschaften kehren in den plastisch-körperlichen Figuren der ravennatischen Sarkophage wieder, und damit wiederum unterscheiden diese sich – gleichsam auf den ersten Blick – von den Werken der vorausgehenden Sarkophag-Plastik in Rom, im übrigen Italien und in Südfrankreich, verbinden sich aber immer wieder, vom Ende des vierten bis zum sechsten Jahrhundert, auf das deutlichste mit Werken der Reliefkunst in Konstantinopel. Es ist daher im höchsten Maße wahrscheinlich, daß beim Entstehen eigener ravennatischer Mosaikwerkstätten und eines eigenen ravennatischen Mosaikstils, wahrscheinlich nicht nur Oberitalien und wohl auch Rom, sodann der weströmische Hof, und damit vielleicht Mailand (wofür Zeugnisse allerdings kaum nachzuweisen sind), sondern und vor allem Konstantinopel und vielleicht auch Kleinasien entscheidenden Anteil gehabt haben. Wie weit der weitere Osten, etwa Syrien, ebenfalls eingewirkt haben, ist nicht mehr wirklich zu erfassen.

Die Entwicklung des Mosaiks in Ravenna verläuft keineswegs 'gradlinig', sondern es tauchen immer wieder neue Tendenzen auf, so daß sich selten ein Werk an die vorausgehenden im eigentlichen Sinne anschließt. Das lag wohl nicht zuletzt daran, daß ein ständiger künstlerischer Austausch neue Strömungen zuführte und wahrscheinlich auch immer wieder neue Künstler zuwanderten. So erklärten sich am ehesten die augenfälligen Unterschiede, die bei dem Vergleich von zeitlich wahrscheinlich nicht allzuweit auseinanderliegenden Mosaiken sofort in die Augen fallen, nämlich der des Mausoleums der Galla Placidia und jener des Baptisteriums der Kathedrale. In den Mosaiken des ersteren (Taf. I. 2–31) kann man, wie so oft in der spätantiken Malerei, verschiedene Richtungen erkennen, die wohl zum Teil durch verschiedene Vorlagen bedingt sein konnten, aber doch wahrscheinlich häufiger auf verschiedene Künstler oder selbst Werkgruppen zurückgehen. Sie stehen oft in ein und demselben Bau unvermittelt nebeneinander, so daß das Gesamtbild eine künstlerische Einheit vermissen läßt, obgleich der ganze Mosaikzyklus sicherlich auf einen einheitlichen Entwurf zurückgeht. So weisen die Bilder des Guten Hirten (Taf. 8. 9) und des hl. Laurentius (Taf. 5. 7) in der gesuchten Komposition der Entsprechungen und des Kontrapostes sowie in der formalen Glätte, dem deutlichen

Bestreben, das Antlitz in Schönheit zu bilden, auf eine Kunstströmung höfischer Herkunft. Die Apostel in den Vierungslünetten (Taf. 26–31) gehören hingegen einer anderen Richtung an: starrere Gestalten, ungelenkere Glieder, gröbere Köpfe, bei denen eine gewisse Charakteristik zweifellos dem Künstler wichtiger erschien als der Ausdruck von Schönheit und Vornehmheit. Sie erinnern in ihrem 'Realismus' am ehesten an die wohl etwa gleichzeitigen Bischofsgestalten in S. Vittore in Ciel d'Oro zu Mailand, und für diese Mosaiken, aber nur für sie allein könnte vielleicht also eine Vermutung eines gewissen Zusammenhanges mit Mailand zu Recht bestehen. In der westlichen Sphäre scheinen auch die ikonographischen Wurzeln des Laurentius- und Hirtenbildes zu liegen: man möchte daher hier und ebenso in den verschiedenen Rankenmosaiken eine eher in Rom und im Westen als in Konstantinopel wirkende, vielleicht höfische Kunstrichtung als maßgebend annehmen.

Doch haben, außer den ornamentalen der Querarm-Gewölbe, alle Figuren enthaltende Mosaiken des Mausoleums einen räumlichen Charakter. Wirkliche Atmosphäre scheint die Gestalten zu umgeben. Diese sind, entsprechend dem Lichteinfall, durch Licht und Schatten körperlich gebildet, wodurch sie wiederum die räumliche Tiefe der Bilder verdeutlichen.

Gänzlich verschiedene künstlerische Kräfte drücken sich dagegen in den Mosaiken des Baptisteriums der Kathedrale aus (Taf. II. III. 37–95). Für die Mosaiken der Kuppel (Taf. 39) sind wohl abgewogene Komposition, ponderierte, raffiniert drappierte und aufgebaute Gestalten, starke Bewegtheit und reiche Farbigkeit charakteristisch: eine solche Kunst mag ihre Wurzeln in der höfischen Sphäre Konstantinopels haben und es stellt sich die Frage, in wie weit nun hier östliche Künstler tätig, an der Ausführung beteiligt waren oder ob die östliche Kunst nur einen Niederschlag im Werke einer ravennatischen Werkstatt hatte. Das ikonographische Gesamtprogramm, darunter besonders die reichen Architekturen, weisen ebenfalls auf die östliche Kunst, wie etwa die Mosaiken von H. Georgios in Thessalonike vermuten lassen könnten, und damit letztlich auf Konstantinopel. Ebenso müssen die Rankenmosaiken (Taf. II. 88–93) der unteren Zone, die sich zwar in ihrer Art von einem entsprechenden Dekor in der Kuppel, nämlich den Pflanzenkandelabern (Taf. III. 68–71), deutlich unterscheiden, einer ähnlichen Richtung angehören: denn sicher sind sie ganz anders gebildet als die Ranken etwa in römischen Mosaiken des fünften Jahrhunderts. Man hat sie weiterhin häufig mit den Ranken der seitlichen Tonnengewölbe des Mausoleums der Galla Placidia (Taf. 16. 17) zusammengebracht; aber das ist sicher nicht richtig. Gerade hier zeigen sich am besten die Unterschiede zwischen dem Stil der Mosaiken in beiden Bauten.

Mit den Mosaiken des Baptisteriums hatte die ravennatische Mosaikkunst ihren ersten Höhepunkt, und es ist kein Zufall, daß man bei diesem Werk auf enge Beziehungen zu Byzanz schließen muß. Diese Mosaiken übertreffen an Nüancierung und Verfeinerung, Vornehmheit und Pracht alles, was wir um die Mitte des fünften Jahrhunderts und danach überhaupt kennen. Die individualisierten Gesichter der Apostel (Taf. 42–61) charakterisiert zugleich Lebhaftigkeit des Ausdrucks, ihre Gestalten die sorgfältige Modellierung, wenn auch die Körper und noch mehr die Gewänder keineswegs 'natürlich' aufgefaßt sind, sondern manieristische Züge haben, das heißt übersteigerte Bewegungen und Gesten oft zum Zur-Schaustellen und zur Pose führen. Doch bewegen sich die Gestalten in der raumschaffenden Atmosphäre eines abgestuften Blaugrundes. Außerordentliches leistete der für das zentrale Bildmedaillon verantwortliche Künstler ganz nach antiker Tradition in der farbig wie plastisch wirksamen Modellierung des Nackten aller Körper (Taf. 41).

Im letzten Drittel des fünften Jahrhunderts wiederholte sich die Situation vom Ende des vierten: wiederum fehlen in Ravenna die Zeugen der Mosaikkunst. Erst für die Zeit Theoderichs des Großen (493–526) blieben Beispiele, und zwar in reichem Maße, erhalten. Das Hauptdenkmal der Epoche

ist S. Apollinare Nuovo (Taf. IV–VII. 98–119. 136–213; Abb. 186–192); hier manifestiert sich nun eine beträchtlich von den Mosaiken des fünften Jahrhunderts unterschiedene Stilrichtung: klarer, fast harter Aufbau der von dem glatten goldenen Grund und nicht von einem atmosphärischen Bildraum umgebenen Gestalten. Überall wird die Darstellung auf das wesentliche beschränkt. So bleibt die Fläche des Goldgrundes weithin frei. Nicht etwa wie im Mausoleum der Galla Placidia hat man die Fläche gefüllt, selbst dort nicht, wo das Thema eine große Anzahl dicht gedrängter Figuren erfordert hätte. Umso stärker wirkt die einzelne Gestalt. Es ist eine monumentale Kunst: wie wohl nirgends anderwärts in der Kunst des sechsten Jahrhunderts kommt in den großen Künder- und Prophetengestalten (Taf. 136–153) von S. Apollinare Nuovo das sie beseelende Pneuma in seiner Zeitlosigkeit unmittelbar, in großartiger Einfachheit, zum Ausdruck. Aber auch in den Wunder- und Passionsdarstellungen (Taf. 154–213) zeigen die Gestalten, vor allem die Gestalt Jesu, trotz ihrer Dimensionen weit unter Lebensgröße, eine außerordentliche Monumentalität. Höhepunkt des Ausdrucks dieser monumentalen Gesinnung ist die Gestalt des thronenden Christus (Taf. 113. 119): und wohl nicht zufällig sehen wir das erste Mal diejenige Vorstellung vom Antlitz Christi verwirklicht, die in der Folgezeit, weit bis in das Mittelalter hinein, ja bis heute, gleichsam als Archetypus, gültig bleibt.

Die Mosaiken der Cappella Arcivescovile (Taf. 217–245. Abb. 193. 194) sind denen von S. Apollinare Nuovo auf das engste verwandt; sie haben denselben Stil. Ihnen am nächsten scheinen die Mosaiken des Wunderzyklus zu stehen, wenn auch nur in dem einen oder dem anderen Mosaik, etwa dem Christus militans (Taf. 217) der Vorhalle, den Christus-Medaillons (Taf. 226. 227) und dem eindrucksvollen, vielleicht auf ein besonderes Vorbild zurückgehenden des Paulus (Taf. 232) die Qualität der Kunst von S. Apollinare Nuovo erreicht wird. Stärker als dort beherrscht die Gesichter eine gewisse Gleichförmigkeit des Ausdrucks. Alles ist schlichter, nicht monumental und den so geringen Dimensionen des bischöflichen Palast-Oratoriums angepaßt.

Eine ganz andere Richtung vertreten dagegen die wahrscheinlich ebenfalls aus der Theoderich-Zeit stammenden Mosaiken des Baptisteriums der Arianer (Taf. 249–273), die in zwei, allerdings wohl kurz aufeinander folgenden Phasen geschaffen sind. Gerade die ikonographische Abhängigkeit von den Mosaiken des über ein halbes Jahrhundert älteren Baptisteriums der Ursiana zeigt mit ganzer Klarheit den Wandel des Stiles, gegenüber den Mosaiken des älteren Baptisteriums; aber ein Wandel ist auch gegenüber den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo und der Erzbischöflichen Kapelle zu verzeichnen: grelle, zum Teil ungewöhnliche Farbigkeit, Gesichter besonders in der Zweiten Periode ohne wirklichen Ausdruck, Gewänder mit starren, mitunter röhrenartigen Falten, darin Eigenschaften des Gewandstils der Mitte des sechsten Jahrhunderts vorwegnehmend. Diese Kunst dürfte nichts mit der höfischen zu tun haben oder von ihr beeinflußt sein: es war hier zweifellos eine ravennatische Werkstatt zweiter Linie an der Arbeit.

Leider sind die in den vierziger Jahren des sechsten Jahrhunderts geschaffenen Mosaiken von S. Michele in Africisco (Abb. 211–217) aus der Kirche entfernt und so oft gänzlich restauriert worden, daß ihre künstlerische Qualität und ihr eigentlicher stilistischer Charakter als zerstört angesehen werden müssen. Doch erkennt man noch, daß ein stilistischer Unterschied zwischen den großen Figuren des Apsismosaiks mit Christus zwischen den beiden Erzengeln und den kleineren Figuren des Frieses darüber mit der Darstellung der Zweiten Ankunft des Herrn bestand. Im Apsismosaik meint man noch Beziehungen zu dem monumental-großfigurigen Stil von S. Apollinare Nuovo zu erkennen. Jedenfalls steht das Mosaik, so weit ein Urteil darüber möglich bleibt, in der bisherigen Tradition und ist noch nicht Ausdruck einer neuen, zum Mittelalter überleitenden Phase der ravennatischen Mosaikkunst.

Nur wenige Jahre danach entstanden die Mosaiken von S. Vitale (Taf. VIII–XI. 311–375. Abb. 224–240). Stilistisch und technisch unterscheiden sich voneinander die Mosaiken des Triumphbogens (Taf. 334), des Presbyteriums (Taf. 311–333. 342–346. Abb. 228–240), und der Apsis mit ihrem Gewände (Taf. 347–357), obgleich die religiösen Mosaiken sicher zu einem Zyklus gehören, das Werk also eines einheitlichen Entwurfes sind. Während die Gestalten in den Presbyteriumsmosaiken gleichsam Teile der wechselvollen und zum Teil bewegten Landschaften bilden, beherrschen das Apsismosaik die großen hieratischen Gestalten auf dem glatten goldenen Grunde, Ausdruck eines monumentalen Bildstils. Trotz der reich gestuften landschaftlichen Gründe fehlt den Mosaiken der Presbyteriumswände die räumliche Tiefe; alles scheint in einer Fläche zu liegen. Kein Schlagschatten läßt die Raumtiefe erkennen, sondern die Gestalten sind von der Grundfläche durch einen ihren Kontur umgebenden Farbstreifen, als 'Konturschatten' oder 'Konturlicht' abgesetzt. Die Figuren sind flächiger und wirken daher weniger körperlich als in den Mosaiken vom Beginn des sechsten Jahrhunderts. Das trifft trotz sorgfältigerer Zeichnung und Behandlung des Details auch für die Gestalten der Apsis zu (Taf. VIII. 354. 355). Ein Vergleich mit den Mosaiken des sechsten Jahrhunderts im Osten, wie denen der Kirche des Katharinenklosters am Sinai, der Kirche von Kiti auf Kypern und einigen Resten von Mosaiken justinianischer Zeit in der konstantinopler Sophienkirche, zeigt die Andersartigkeit, etwa der einfacheren Farbskala und Zeichnung in Ravenna. So erweisen sich alle Mosaiken von S. Vitale als Werke ravennatischer Werkstätten. Der Werkstatt der Apsismosaiken sind auch die Kaisermosaiken (Taf. IX. X. 358–375) zuzuweisen, in denen der monumentale Figurenstil wiederkehrt: im besonderen sind die Bildnisse Maximians und des zwischen ihm und Justinian dargestellten Würdenträgers (Taf. 373) vielleicht die letzten Zeugnisse für die unvergleichliche psychognomische Charakterisierung, deren die römische Porträtkunst fähig war. Die Vorbilder dieser Mosaiken mögen aus der oströmischen Hofkunst gewählt, aber nicht unverändert durch die sicher ravennatischen Mosaizisten übernommen worden sein. Es sind vor allem diese Mosaiken, die bezeugen, welch bedeutende Künstler in Ravenna noch um die Mitte des sechsten Jahrhunderts tätig gewesen sind.

In den wenn auch nicht gleichzeitigen, so doch nur um wenige Jahre jüngeren Mosaiken der Apsis von S. Apollinare in Classe wirkte eine andere, doch ebenfalls sicher ravennatische Werkstatt oder Mosaizistengruppe (Taf. 383–403. Abb. 240). Die Art wie Pflanzen, Bäume und Sträucher, gobelinartig gebildet sind, scheint ihren Ursprung im konstantinopler Mosaik zu haben, denn diese Manier kehrt noch später in den aller Wahrscheinlichkeit nach von byzantinischen Künstlern geschaffenen omayyadischen Mosaiken in Damaskus wieder; und weiter lassen die beiden Erzengelgestalten am Triumphbogen auf östlichen Einfluß schließen. Die für den Charakter der Mosaiken von S. Vitale allgemein bezeichnenden Stilmerkmale sind nun in S. Apollinare in Classe wesentlich stärker ausgeprägt: der landschaftliche Grund ist nicht nur unräumlich, sondern unwirklich, die Gestalten nicht nur flach, sondern schematisch, besonders in den Gesichtern; deutlich wird in der Darstellung der Lämmer die stilistische Verwandtschaft mit dem gleichzeitigen figuralen Relief.

Die Mosaiken, die Erzbischof Agnellus nach 561 in S. Apollinare Nuovo anstelle solcher der Theoderichzeit anbringen ließ (Taf. 120–135), unterscheiden sich tief von allem Vorausgehenden in Ravenna. Nur selten herrscht im Abstand von nur etwa einem halben Jahrhundert ein solcher Unterschied wie zwischen dem Stil der Mosaiken der beiden Perioden in S. Apollinare Nuovo. Selbst von den nur etwas über ein Jahrzehnt älteren Mosaiken von S. Vitale und der Apsis von S. Apollinare in Classe unterscheiden sich die der Märtyrer- und Märtyrinnen-Prozessionen in solchem Maße, daß es zwischen ihnen keine stilistischen Beziehungen zu geben scheint: und doch hatte sich diese

entscheidende Wende in der ravennatischen Mosaikkunst zumindest bereits im Jahrzehnt vor der Mitte des sechsten Jahrhunderts und vielleicht schon in den Mosaiken von S. Michele in Africisco vorbereitet. Aber noch war in S. Vitale und in S. Apollinare in Classe die antike Tradition stärker als jene neuen Stiltendenzen des flächigen und ornamentalen Bildens, so daß die Vorstellung von räumlichen und körperlichen Zusammenhängen noch überwog. Dagegen gibt es in S. Apollinare Nuovo gleichsam nur eine Fläche, in welche Figuren, Boden und Hintergrund gebreitet sind. So haben die Gestalten überhaupt kein plastisches Volumen mehr, sie sind gänzlich unkörperlich, schwerelos, schematisiert und von monotoner Gleichmäßigkeit, was in den Gesichtern zu lebloser Ausdruckslosigkeit geführt hat. Das ganze ist nahezu vollkommen ornamentalisiert. Alle diese Eigenschaften scheinen ebenfalls für figürliche oder gegenständliche Darstellungen im Fußbodenmosaik um die Mitte des sechsten Jahrhunderts charakteristisch gewesen zu sein. Augenscheinlich ist weiterhin die Ähnlichkeit dieser stilistischen Tendenzen mit jenen der gleichzeitigen Plastik, deren Hauptbeispiel eine andere Stiftung des Bischof Agnellus ist, der Ambo des Domes (Abb. 96. 97. 106). Die folgende Mosaikkunst im Osten legt es nahe, den Ursprung dieses extrem flachen Darstellungstiles im Osten zu vermuten. Ähnliche Tendenzen treten im Westen etwas später in den Triumphbogenmosaiken von S. Lorenzo fuori le mura zu Rom auf.

Wohl knüpfte an die Mosaiken der Agnellus-Zeit in S. Apollinare Nuovo die Tradition einer provinziellen ravennatischen Schule an, die nicht mehr lebendig und unmittelbar mit den künstlerischen Zentren zusammenzuhängen scheint, wenn sich auch deren stilistische Tendenzen widerspiegelte: aus ihr gingen hervor die der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts angehörigen, also um über ein Jahrhundert jüngeren Mosaiken in S. Apollinare in Classe, nämlich das Autokephalie- und das Opfermosaik des Apsisgewändes (Taf. 404–409) sowie wahrscheinlich auch die oberen Mosaiken des Triumphbogens (Taf. 410–413). Technisch vereinfacht, grob und starr, erweisen sie den provinziellen Charakter der späten ravennatischen Malerei, nicht nur im Vergleich mit annähernd gleichzeitigen Werken in Rom, etwa den Mosaiken des Oratoriums von S. Venanzio am Lateransbaptisterium, oder im Osten, wo man manche Mosaiken von H. Demetrios zu Thessalonike und Beispiele der Ikonenmalerei heranziehen könnte, sondern auch und besonders im Vergleich mit den Werken der großen ravennatischen Vergangenheit.

DIE FUSSBODENMOSAIKEN

Wenn bisher nicht die Rede von den Fußbodenmosaiken[1] gewesen ist, so geschah das aus triftigen Gründen: nämlich die in Ravenna gefundenen Fußbodenmosaiken haben weder technisch noch künstlerisch etwas mit den Wandmosaiken zu tun. Auch ornamentale und dem Vorwurf nach ähnliche, vegetabilische Muster von Wand- oder Deckenmosaiken einerseits, von Bodenmosaiken andererseits, sind innerhalb ein und desselben Baues, wie etwa in S. Vitale, durchaus verschieden. Voran stehen technische Unterschiede: in den meisten Fußbodenmosaiken bestehen die Tesseren, selbst die farbigen, aus verschiedenen Steinarten oder Ziegel; Tesseren aus Glasfluß verwendete man im allgemeinen nur für besondere Zwecke, aber auch dann sehr sparsam, wie zum Beispiel für figürliche Bildfelder, die sogenannten Emblemata. Daher ist die Farbigkeit gedämpfter, überall herrscht der weiße und graue

[1] Die Abbildungen der Fußbodenmosaiken finden sich bei den jeweiligen Bauten im Kommentar.

Grund vor, während die Muster in Abstufungen von Grau bis Schwarz, in verschiedenem Rot, Gelb, Gelbbraun, Braun, Grün erscheinen.

Die ältesten, bisher in Ravenna entdeckten Fußbodenmosaiken gehören der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts nach Christus und dem beginnenden zweiten Jahrhundert nach Christus an; solche Pavimente kamen nicht nur in den unteren Schichten des Palast-Areals, sondern auch nahe S. Vitale, S. Maria Maggiore und unter S. Croce zum Vorschein: am ältesten sind schwarz-weiße Böden mit einfachen Linien-Rahmen und wenigen, dünn gesetzten, aus einigen Tesseren bestehenden Figuren, es folgen dichtere geometrische Muster, Ranken sowie Rahmen und Figuren aus Flechtwerk: wie überall werden auch in Ravenna im zweiten Jahrhundert diese Böden reicher. Zwischen den Mosaiken des zweiten Jahrhunderts, deren reichste unter S. Croce gefunden wurden, und den spätantiken Pavimenten fehlen in Ravenna Zeugnisse, vor allem für die so wichtige Produktion des dritten Jahrhunderts, in der sich Muster und Technik der spätantiken Fußbodenmosaiken herausbildeten.

Vom bedeutendsten und ältesten Kirchenbau am Ende des vierten Jahrhunderts, der Kathedrale des Ursus, ist das Fragment eines sicher als Rahmen verwendeten Flechtbandfrieses geborgen (Museo arcivescovile); beim Abbruch der alten Kathedrale hat man außerdem noch ein großes Fragment eines Feldes gefunden, bei dem in Kreise eingeschriebene Sterne sowie sternförmig angeordnete, rhombenförmige Felder jeweils nebeneinander die Mittelmotive bildeten. Solche Muster setzen am ehesten die Bodenmosaiken des dritten Jahrhunderts voraus. In S. Giovanni Evangelista ist aus der Zeit Galla Placidias wohl allein ein kleines Fragment des einfachen ornamentalen Fußbodens mit Diagonalen in Quadraten in der ursprünglichen Vorhalle ans Licht gekommen und einige Reste hat man auch in der Vorhalle von S. Croce aufgedeckt.

Vielleicht entstanden noch vor der Mitte des fünften Jahrhunderts die Mosaikreste in der Krypta, das heißt also im ursprünglichen Fußboden des Sanktuariums der Apostelkirche, des heutigen S. Francesco: es sind einfache geometrische, dünn gezeichnete so häufige Muster von ineinander gesteckten Kreisen, die Kreuzblütenmuster bilden, oder, in einem anderen Feld, mehrfarbige Schlingbänder, die als Hauptmotiv Kreise formen, um die Stifter- oder Grabinschrift. In der Mitte, möglicherweise also vor dem Altar, befindet sich ein Feld mit einem Kantharos; ein Schlingband rahmt die Felder. Alles bleibt linear, gleichsam graphisch, ohne Schattung und illusionistische Mittel. Zweifellos geht ein großer Teil der Muster, auch in ihrer einfachen Farbigkeit, vorwiegend auf Mosaiken des zweiten Jahrhunderts zurück. Von ähnlicher Einfachheit sind die nur im Ostteil aufgedeckten Mosaiken der kleinen Memoria unter S. Vitale, die sicher dem fünften Jahrhundert angehört: vor dem Altar liegt ein gerahmtes Mosaikfeld, in der Art der seit Jahrhunderten gebrauchten Emblemata, mit einem Kantharos (wohl sollte an dieser Stelle der Kantharos auf den Wein der Eucharistie hinweisen), der von verschiedenartigen Vögeln umgeben ist: bei diesen sind blaue und grüne Glaspasten verwendet, um das Kolorit lebhafter zu gestalten. Die Felder zu den Seiten waren verschieden ornamentiert, links Flechtbandornamentik, wo sich Kreise, Ovale und Rechtecke formen, rechts ein Flächenmuster von auf den Ecken stehenden, miteinander verbundenen Hakenkreuzmäander-Motiven. Muster und Kantharos sind wieder flächig und linear.

Zweifellos am vielfältigsten, was die Variation der Muster betrifft, sind in Ravenna diejenigen Mosaiken, die in dem Palasttrakt hinter S. Apollinare Nuovo aufgedeckt worden sind: auch sie sind in ihrer Mehrzahl ornamental; doch leider ist, wenn man von den tiefsten Schichten mit den Mosaiken der frühen Kaiserzeit absieht, die zeitliche Einordnung derjenigen Schichten, die am meisten ergeben haben, das heißt die oberste und die unmittelbar darunter, keineswegs sicher. Die Motive lassen sich in folgende Hauptgruppen einteilen: ineinander gesteckte Kreise die Kreuze bilden, in der allgemein

verbreiteten Art; doch kommt auch eine Variation eines besonders komplizierten Musters vor, wo gegenüber dem geläufigen Muster dieser Art die Kreise mit Quadraten verschiedener Größe kombiniert sind und dadurch sich ein besonders reiches Muster ergibt. Hier wird nun die Abstufung der Töne vielfältiger und die Stärke der einzelnen Linien variierter, der Grund abschattiert. Einen Übergang zu den gewöhnlichen Mustern bilden ineinander geschobene Kreise und Quadrate. Besonders häufig sind Schlingbandmuster verschiedenster Art: sie bilden enger oder weiter gereihte Kreise, Kreise und Quadrate, Kreise, Quadrate und augenartige Motive sowie Kreise in Kreisen in vielfacher Verschlingung, ein Muster, das an solche des islamischen Mittelalters gemahnt. Eine weitere wichtige Gruppe sind die Mosaiken mit gewinkelten Mustern, ohne Rundungen. Hier liegen häufig Quadrate im Zentrum, um sie Felder in Rhombenform, die auch als Sternenmuster gruppiert werden, um die sich nebeneinander auf einer Seite liegende und auf einer Ecke stehende Quadrate reihend fügen. Sodann gruppieren sich um Sechsecke mit Schachbrettmustern oder gordischen Knoten gefüllte Quadrate und Dreiecke. In der jüngsten Schicht hat ein ähnlicher Boden als Zentren nicht Sechs- sondern Achtecke. Es fehlen schließlich nicht Wellenmuster, bei denen das Wellenmotiv sich auch aus gegeneinander gekehrten, untereinander verbundenen Muscheln oder Pelten zusammensetzt. Ebenso sind die Muster der Randborten vielfältig: auf die Ecke gestellte Quadrate, Flecht- und Schlingbänder, Kreise und Rhomben, die farbig reich am Presbyteriumsbogen von S. Vitale wiederkehren, Friese mit umgekehrt gegeneinander gesetzten Lotosblüten, vor allem aber perspektivisch gegebene Friese von Würfeln.

Allein im Palast deckte man in Ravenna Bodenmosaiken mit menschlichen Figuren auf; sicherlich nur ein kleiner Teil dessen, was einst an darstellenden Mosaiken vorhanden war und von dem der Boden noch manches bergen mag; daß die Fußböden der Gemächer der Paläste und vornehmen Häuser in besonderem Maße gerade mit figürlichen Mosaiken auch in der Spätantike geschmückt waren, zeigen nicht nur die Villa von Piazza Armerina oder Herrensitze in Britannien, Gallien, Afrika, sondern am vorzüglichsten das, was bisher an großartigen Bodenmosaiken des konstantinopler Palastes zum Vorschein gekommen ist. Im vermeintlichen Triclinium, einer cella trichora, ist soviel erhalten, daß auch die Gesamtdisposition der Böden dieses Raumes vorstellbar ist: während die Nischenböden geometrische Muster haben, ist das Zentrum gleich einem Emblema figürlich, und zwar sehr reich ausgebildet. Das große Mittelmedaillon (der Kampf Bellerophons mit der Chimaira) umgeben vier kleinere Medaillons (mit den Büsten der vier Jahreszeiten), und darunter stützen nackte Putten-Genien die ein auf die Darstellungen bezügliches Epigramm enthaltende tabula ansata. Auch in der großen Porticus dieses Palasttraktes waren zumindest in zwei Flügeln figürliche Mosaiken verteilt: Venationes, Circus-Szenen, Rennfahrer mit ihren berühmten Pferden, Jahreszeiten, auf die wir sämtlich noch an anderer Stelle zurückkommen werden.

Leider sind diese figürlichen Mosaiken nur fragmentarisch erhalten und ein Urteil über ihren stilistischen Charakter ist erheblich erschwert. Es scheint, als ob hier ein klassizistischer Stil vorgeherrscht habe, wie vor allem das Bellerophon-Mosaik, aber auch die Reste der Jahreszeiten-Medaillons und des einen Jahreszeiten-Genius vermuten lassen. Diese Mosaiken mit 'heidnischen' oder profanen Szenen hängen ganz unmittelbar mit der vorausgehenden römischen Kunst zusammen; sicherlich hat man bei ihrer Verfertigung lang bewährte Vorlagen benutzt.

Nicht sicher datiert sind, ebenso wie die Kirche selbst, die im ursprünglichen Boden von S. Agata Maggiore aufgedeckten Mosaiken; wohl dürften sie eher der ersten Hälfte des sechsten als dem Ende des fünften Jahrhunderts angehören. Sie zeigen nun, auch gegenüber den Mosaiken des Palastes, eine ganz andere Richtung. Es sind nicht geometrische, sondern stilisierte vegetabilische, recht phantasiereiche Muster: Rosetten-Blüten-Motive im Zentrum, darum jeweils vier von Ranken um-

säumte Felder, in ihrer Mitte kelchartige Blüten. Reicher sind die Farben abgestuft, von blau bis grün und gelb, rosa und rot. Die Blätter selbst sind freier gestaltet und nicht einer strengen Geometrisierung unterworfen.

Während in S. Michele in Africisco nur ein Feld des Fußbodens in einem Seitenschiff aufgedeckt wurde (jetzt im Museo nazionale), wo eine Art von Blütenrosette mit Kreuz als Mittelmotiv liegt in einem schrägen, Rhombenfelder bildenden Liniengitter mit Kreisen an den Schnittpunkten, ist der Fußboden des Erdgeschosses von S. Vitale der einzige einer ravennatischen Kirche, wo nicht nur die Einteilung in Felder, sondern auch von der Mehrzahl der Muster in diesen Feldern selbst bei der Aufdeckung noch so viel erhalten war, daß sowohl das System der Einteilung als auch die Verteilung der verschiedenen Muster sich weitgehend rekonstruieren lassen. Klar voneinander geschieden sind die Fußböden von Ardica (Narthex), Zwickelräumen, Umgang, Zentrum und Presbyterium, sei es daß letzteres nur zum Teil Mosaiken, im übrigen aber opus sectile zum Boden hatte, sei es daß die klar voneinander abgesetzten Felder auch in der Ornamentik verschieden waren. Innerhalb jedes Raumteils sind die Böden wieder in Felder unterteilt. Im Umgang ist jeder der sieben Sektoren jeweils in ein Mittelfeld in der Breite der Säulennische und je einem dreieckigen Feld an den Seiten eingeteilt. Im Zentrum sind als gesondert die halbrunden Nischenböden abgesetzt; das zentrale Achteck hat man, durch breite Leisten aus Marmor in acht Dreiecke aufgeteilt. Hier, im Zentrum der Kirche, ist nun der Fußboden wirklich einheitlich gestaltet, da jedes der acht Felder mit je einer wohl in Einzelheiten abweichenden, doch in den Grundlinien ähnlichen, aus Vasen oder Kantharoi entwachsenden gegenständigen Ranken gefüllt sind, in denen Vögel sitzen und zum Teil von den Trauben essen. Durch die Verwendung von Glastesseren hat man das Kolorit bereichert.

Dagegen enthalten im Umgang vor allem die Hauptfelder immer wieder verschiedene Muster: nirgends entsprechen sich die Muster symmetrisch zu den Gebäudeachsen; es fehlen hier gänzlich die 'Paare' von Ornament und Schmuckmotiven, wie sie am besten im Baptisterium der Kathedrale, besonders aber selbst in S. Vitale in den Mosaiken der Presbyteriumswände die Regel sind. Die Felder im Umgang neben dem Presbyterium haben im Norden Muster von ineinandergesteckten Kreisen und ineinandergesteckten Quadraten, das sich ganz ähnlich unter den Mosaiken des Palastes und später abermals in S. Severo zu Classis findet. Auf der Südseite dagegen ist alles anders: die mittlere Fläche hat man dreigeteilt und das Mittelfeld mit Schlingbandornamentik, die seitlichen Felder links mit Muschelwellen, rechts mit in Kreisen eingeschriebenen Quadraten gefüllt, während in den seitlichen Dreiecken Ranken, die denen der dreieckigen Felder im Zentrum ähnlich sind, einem Korb oder einer Vase entwachsen. Die nächsten Felder zu beiden Seiten hatten vielleicht in den seitlichen Dreiecken ähnliche Mosaiken – sie sind im Norden so schlecht erhalten, daß ein sicheres Urteil nicht möglich ist –; im großen Mittelfeld nördlich sind Achtecke und Dreiecke kombiniert, von Schlingbändern verbunden, denen nach der Mitte hin palmettenartige Blätter entwachsen, südlich erscheinen diese Palmetten abermals, jedoch in einem gänzlich anderen Gesamtmuster, wo große Quadrate von Rechtecken und kleineren Quadraten umgeben sind, aus welchen letzteren die Blattmotive entspringen. Nicht möglich ist ein Vergleich der nächsten Felder, da vom südlichen nichts erhalten ist, während im Norden ein Muster lag, in dem sich Pelten um Quadrate schließen. Derjenige Sektor des Umgangs, der vor dem nördlichen Zwickelraum, also vor dem westlichen Haupteingang liegt, war wie jener südlich vom Presbyterium dreigeteilt: seitliche Felder von Achtecken, die sich aus Quadraten in der Mitte und gestreckten Sechsecken darum zusammensetzen und die schon vom Triclinium des Palastes her bekannt sind; das Mittelfeld dagegen hatte ein leider fast ganz zerstörtes Emblema in Form eines Medaillons, wahrscheinlich mit figürlichen oder symbolischen Darstellungen.

Im nördlichen Zwickelraum läßt ein kleiner Mosaikrest auf den Schmuck mit zierlichen Ranken, die aus blattartigen Gebilden entspringen, schließen; nichts scheint ihnen sonst unter den anderen Rankenmosaiken in der Kirche vergleichbar gewesen zu sein.

In der Ardica waren die Nischen mit einer sorgfältig gearbeiteten Akanthusranke ausgelegt, die zwar in ihrer Grundform denen des Bemagewölbes ähnlich, doch in der Ausführung gänzlich verschieden war. Es rahmt ein Fries von Lotosblumen, wie er ähnlich auch im Palast vorkommt. Den Rand der Hauptfläche der Ardica scheint ein mehrfarbiger, aber in der Zeichnung ganz einfacher Rankenfries gebildet zu haben.

Diese Vielfältigkeit der Ornamentik, ihre Streuung gleichsam, ohne ein regelmäßiges System der paarigen Entsprechungen zu bilden, die ja sonst nicht nur in den Wandmosaiken, sondern auch in der Bauplastik in frühchristlicher Zeit die Norm gewesen ist, war nicht auf S. Vitale beschränkt, sondern im Gegenteil typisch für die frühchristlichen Fußböden, sei es nun daß man die dem zweiten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts angehörigen der Kirchengruppe von Aquileia oder Fußböden des fünften und sechsten Jahrhunderts in Italien, Afrika, Griechenland, Syrien und Palästina betrachtet. Hierfür galt im allgemeinen ein anderer Geschmack und damit neben der handwerklichen auch eine andere künstlerische Tradition als in den Wandmosaiken.

Auch in der nur wenig jüngeren Basilika von S. Apollinare in Classe waren zweifellos die Bodenmosaiken ganz verschieden: im südlichen Seitenschiff wieder das aus dem Palast und aus S. Vitale bekannte Muster der Achtecke, die sich aus Quadraten im Zentrum und darum liegenden gestreckten Sechsecken zusammensetzen, im Mittelschiff, vor dem Presbyterium, eine Ornamentik von großen, stark geschatteten Schlingbändern, die eine Wellenlinie enthalten und die ganz ähnlich im Palast zu finden ist.

Wohl auch dem fortgeschrittenen sechsten Jahrhundert dürften die Mosaikböden der neuentdeckten Basilika bei Casa Bianca südlich von Classe angehören: Schuppenmuster, Ellipsen, Rhomben und Pelten sowie die schon mehrmals angetroffenen Felder mit Achtecken, deren Zentrum ein Quadrat bildet um das sich gestreckte Sechsecke legen, sind die Ornamente verschiedener Felder. Wohl zu einem emblemaartigen Mosaik des Sanktuariums gehörte das Fragment mit einem Pfau zuseiten eines Kantharos, Elemente, die ebenso wie das vegetabilische Beiwerk im höchsten Maße stilisiert sind: selbst eine Andeutung plastischer Werte fehlt im Pfauenkörper, alles ist ganz ornamental aufgefaßt und in die Fläche gebreitet, zum Teil von breiter Kontur umzogen, deren Duktus sich kaum von jenem der Pfauenbeine unterscheidet. Die Gräser und Pflanzen, die spärlich dem Boden entwachsen, haben am ehesten ihre Gegenstücke in jenen der Paradieseswiese der großen Märtyrer-Prozessionen der Agnellus-Zeit (nach 560) in S. Apollinare Nuovo: und hier findet sich auch die flächige Darstellungsweise, wenn auch nicht in jener starren Konsequenz und motivischen Einfachheit des anderen Traditionen angehörigen Fußbodenmosaiks. Es spiegeln sich also hier deutlich jene Tendenzen, die nicht nur das Mosaik, sondern auch das Relief nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts weitgehend bestimmten.

Noch andere Mosaiken kommen aus Classis oder seinem suburbium: zuerst eines aus der Area der Basilica Probi, das heißt aus dem Gebiet etwas südöstlich von S. Apollinare in Classe (heute in der Accademia delle Belle Arti): ein großes, aus verschiedenen Mustern zusammengesetztes quadratisches Feld wird von einem Schlingband, das in jeder Windung eine Scheibe umschließt, gerahmt und die Mitte bildet ein emblemaartiges Achteck, wo eine Weinranke, symmetrisch sich über das ganze Feld verteilend, aus einer Vase wächst; auf der Rebe steht oben in der Mitte der radschlagende Pfau. Wie in den meisten Fällen ist das Achteck von Quadraten umgeben, zwischen letzteren Dreiecke. Alle

diese Felder sind von engen Schlingbändern gerahmt; die Quadrate enthalten verschiedenartige gordische Knoten, zum Teil abermals in Quadraten oder zentrale Schlingbandmuster, die Dreiecke Zweige. Die großen Dreiecksfelder in den Ecken füllen, jeweils gegenüberliegend, Schuppen- beziehungsweise Pelten-Muster. Auch dieser reiche Fußboden gehört wohl dem sechsten Jahrhundert an, ebenso wie das große Bodenmosaik aus der Gegend von S. Severo (heute im Museo nazionale) mit drei Emblemata in den nötigen Abständen: zuerst eine Vase zwischen Pfauen, sodann entwachsen Blattranken einem Kantharos und schließlich ein Hirsch. Alles ist ganz flach gebildet in jenem für die Mitte und die zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts charakteristischen Stil. Eines der ornamentalen Felder ist gefüllt mit gewinkelten Flechtbändern oder in einem der Teppiche wechseln auf der Seite liegende Quadrate mit solchen ab, die auf der Ecke stehen, zwischen ihnen Rechtecke, die um die liegenden Quadrate ein Kreuz bilden; oder ein Muster, mit Kreisen im Zentrum, um sie schräg gestellte, gestreckte Sechsecke mit konkaven Langseiten, die sich auf diese Weise der Form der mittleren Kreise anpassen, dazwischen ein Netz von weißen sich kreuzenden Linien. Die Felder sind alle von Mäandern gerahmt. Die Mehrzahl dieser Ornamente sind bisher anderwärts in Ravenna nicht ans Licht gekommen.

Im achten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts sind die Mosaiken von S. Severo zu Classe entstanden; bisher sind hier zwei verschieden ornamentierte Fußbodenstücke ans Licht gekommen: einmal ineinandergesteckte Kreise, bei denen die überschnittenen Kreisstücke als Mittelrippen von gefiederten Blättern ausgebildet sind, und die rhombischen Zentralfelder häufig Vögel umfassen, andererseits das Muster ineinandergesteckter, mit großen und kleinen Quadraten kombinierter Kreise, ein Muster, das aus dem Palast und aus S. Vitale bereits gut bekannt ist; gerade dieses Stück Fußboden ist wichtiges Zeugnis für die Tatsache, daß Fußbodenmuster unverändert über Jahrzehnte angewendet worden sind und lange Zeit 'modern' bleiben konnten.

Vielleicht gehörten der Zeit des Erzbischofs Marinian (595–606) noch einige, leider heute verschwundene ornamentale Mosaikfragmente in S. Giovanni Evangelista an: hier war, wie das vor allem aus Grado bekannt ist, in die Ornamentik eine Stifterinschrift eingewoben.

Damit ist in den großen Linien die Übersicht über Ravennas Bodenmosaiken gegeben, außer über die des Mittelalters, als vor allem im dreizehnten Jahrhundert, wie die Mosaiken von S. Giovanni Evangelista zeigen, diese Art die Böden der Kirchen auszustatten nochmals verbreitet gewesen zu sein scheint.

Für die Ornamentik der ravennatischen Fußboden-Mosaiken hat man also bei weitem geometrische Muster bevorzugt. Schon die vegetabilischen Elemente sind selten und in den Kirchen scheint das Gegenständliche, einschließlich der Tierfiguren, auf die in dieser Art des Mosaiks seltenen symbolischen Darstellungen beschränkt geblieben zu sein. Allein im Palast und profanen ähnlichen Anlagen dürfte das eigentlich Figürliche eine größere Rolle gespielt haben, ja wenn nicht sogar die menschliche Darstellung im Fußbodenmosaik Ravennas auf diese Sphäre beschränkt gewesen ist.

Wie wir schon anfangs hervorgehoben, muß es besondere Kräfte, ja wahrscheinlich besondere Werkstätten, gegeben haben, die Fußböden-Mosaiken herstellten und deren Tradition sich über lange Zeit gehalten hat; vor allem im sechsten Jahrhundert ergibt sich dieser Eindruck. Hierbei ist die Frage danach von Wichtigkeit, inwieweit diese Werkstätten Anregungen von außen aufnahmen, inwieweit eng verwandte Werke sich anderwärts nachweisen lassen. Unzweifelhaft führt ein Vergleich der Bodenmosaiken Ravennas mit denen in anderen Städten oder Regionen der Oikumene, in Nordafrika, im Orient, in Griechenland, aber auch im östlichen und oberen Adriagebiet und im übrigen Oberitalien zu dem Ergebnis, daß fast sämtliche Muster mit größerer oder geringerer Ähnlichkeit der Aus-

führung vorkommen. Hierbei braucht es sich nicht unbedingt um sogenannte Einflüsse zu handeln. Denn wenn ein Muster von Palmetten in S. Vitale in Ravenna ähnlich etwa in Sabratha in Lybien nachzuweisen ist, so dürfte diese Ähnlichkeit, die in diesem Zusammenhang singulär bleibt, nicht auf wirkliche Kontakte, das heißt auf einen ravennatischen Einfluß in Sabratha oder einen libyschen Einfluß in Ravenna zurückgehen: hier liegt doch wohl ein ganz anderes Phänomen zugrunde. Die geographisch und zeitlich umfassende, weite Verbreitung von Einzelformen und Mustern hatte ihre Ursache in weit verbreiteten Mustersammlungen, welche allgemein Muster lieferten und welche daher nicht nur für die Mosaikwerkstätten, sondern auch für Stuckateliers, ja selbst für solche, die Holzreliefs herstellten, zum Vorbild gedient haben. In solchen Mustersammlungen werden nicht nur Grundschemata, sondern auch ein reicher Schatz einzelner Motive und Kombinationen beider angegeben gewesen sein. Aber natürlich stand es bei den einzelnen Werkstätten, beziehungsweise Mosaikkünstlern, die Muster und Motive genau zu kopieren oder mit ihnen neue Kombinationen, Muster- und Motivzusammenhänge zu formen. Sicherlich haben sich, so wie das heute noch bei handwerklichen Betrieben üblich zu sein pflegt, gewisse Werkstätten, im besonderen kleinere oder mit traditioneller Tendenz auf gewisse Muster und Motive spezialisiert, und daher kehren in ihrem Arbeitsbereich häufig dieselben Ornamente, oft mit nur geringen Variationen, wieder. Moden und der durch sie vorgezeichnete Geschmack haben sicherlich bei der Wahl und Verbreitung der Ornamente eine erhebliche Rolle gespielt.

Aus diesen Gründen wird es schwer sein, Einwirkungen, 'Einflüsse', ja selbst wirkliche Zusammenhänge von Bodenmosaiken in Ravenna und anderen Orten aufzudecken. Wohl möchte man annehmen, daß unmittelbare Verbindungen gerade mit den Werkstätten anderer Zentren an der oberen Adria sowie im mittleren und westlichen Oberitalien bestanden. Ein Austausch zwischen den Werkstätten des griechischen Festlandes und der Inseln mit den ravennatischen scheint ebenfalls nicht von der Hand zu weisen zu sein.

Unmittelbare Zusammenhänge ergeben sich mit Sicherheit mit Mosaiken in der Umgebung: so sind Bodenmosaiken, die man in Meldola im nahen Apennin aufdeckte, in Stil und Technik solchen in S. Vitale aufs engste verwandt. Diese so offensichtlichen Zusammenhänge bezeugen die Tatsache, daß auch in Meldola die in S. Vitale tätige ravennatische Werkstatt gearbeitet hat, demnach verständlicherweise ravennatische Werkstätten ebenfalls in der näheren und weiteren Umgebung der Stadt, bei aufwendigeren Projekten tätig gewesen sind.

BILDTHEMEN UND BILDPROGRAMME

Die spätantike Bildwelt war von einem weit größerem Reichtum, als es das Erhaltene vermuten läßt. Noch war eine große Anzahl der mythologischen Themen der klassischen Antike gegenwärtig, und bis zum Ende der Spätantike blieb, trotz allen kirchlichen Eiferns dagegen, die antike Mythologie als Thema der bildenden Kunst gleichsam das Reservat eines kleinen erlesenen, durch Bildung und Vornehmheit ausgezeichneten Kreises.

Lange vor dem Christentum hatte das Judentum trotz des offiziell herrschenden Bildverbotes einen eigenen Bildkreis, wahrscheinlich aus vielfältigen Wurzeln je nach der bildlichen Tradition der bei der Entstehung entscheidenden Diaspora entwickelt: doch blieb kein Zeugnis jüdischer Kunst in Ravenna erhalten.

DER CHRISTLICHE BILDKREIS

Der christliche Bildkreis war zu Beginn des fünften Jahrhunderts, als Ravenna künstlerischer Mittelpunkt wurde, in den großen Linien abgeschlossen, und es scheint, als sei die Mehrzahl der einzelnen Bildtypen nicht mehr grundlegenden Veränderungen unterworfen gewesen, es sei denn, daß Motive zugefügt oder weggelassen wurden, mitunter die Bedeutung sich verschob, sich erweiterte oder verengte und gewisse Bild-Vorwürfe oder -Arten bevorzugt waren, ja einen neuen Sinn durch eine veränderte Funktion nicht nur innerhalb des offiziellen Kultes, sondern auch ganz besonders innerhalb der privaten Frömmigkeit erhalten konnten; wir denken hier vorzüglich an das allmähliche Aufkommen des Verehrung genießenden und oft wundertätigen Andachtsbildes.

Ravennas Denkmäler vertreten nun diese zweite, reife Phase der frühchristlichen Kunst, ja sie gehören zu den wichtigsten Zeugnissen für die Entwicklung der Ikonographie bis zum Ende der Spätzeit.

Trotz der Mannigfaltigkeit der uns bekannten, erhaltenen oder vorauszusetzenden frühchristlichen Bildthemen darf man nie vergessen, daß der größte Teil der Bauten, der sakralen und in noch stärkerem Maße der profanen, zerstört oder durch jüngere ersetzt und in keinem, außer im Mausoleum der Galla Placidia, der ganze ursprüngliche Bildschmuck erhalten blieb. Ganz und gar fehlt jedes Zeugnis spätantiker ravennatischer Fresko- und Miniaturmalerei; daß es in Ravenna Scriptorien für Handschriften gab, geht aus der vita des Bischofs Maximian bei Agnellus hervor, und daß in ihnen auch die Miniaturmalerei gepflegt wurde, ist eine gerechtfertigte Annahme. So war das einst Vorhandene umfassender, vielfältiger, reicher, und nur einige der verlorenen Bildthemen in Mosaik-, Miniatur- oder Freskomalerei lassen sich aus dem Vorhandenen erschließen.

Bestimmend war zweifellos jene Ikonographie, die sich in den kirchlichen Bauten einerseits, in der Illustration der heiligen Schriften andererseits entwickelt hatte. Eng mit den kirchlichen hängen jene Bildkompositionen zusammen, die für die Grabeskunst, im besonderen für die Sarkophage, bevorzugt waren.

Der Bildschmuck der Kirchen und anderer kirchlicher Gebäude wie Baptisterien, beruhte im allgemeinen auf einem Gesamtprogramm, meist in der Form eines Zyklus. Dieser wiederum hängt von einem theologischen Programm ab. Aber auch die Sarkophage haben meist ihren Sinn nach zusammengehörige Darstellungen. Selten sind die Bilder in den Kirchen, wie heute noch häufig angenommen wird, nur eine reine Illustration heiliger Schriften, vor allem der Bibel, 'so wie sie ist'; es liegen vielmehr dem Bildschmuck fast immer theologische Spekulationen zugrunde, seien sie nun symbolisch-allegorischer, typologischer oder, seltener, dogmatischer Natur.

Das ikonographische Programm des Bildschmucks einer Kirche, eines Baptisteriums, eines Oratoriums oder Mausoleums ergibt sich also aus der theologischen Bedeutung, welche dem Ganzen gegeben werden soll. Daher sind auch die ikonographischen Programme der Mosaiken, ebenso wie der künstlerische Stil, wechselnden Einwirkungen und einem kontinuierlichen Wandel unterworfen.

Im allgemeinen war die Theologie der lateinisch sprechenden Oikumene die Grundlage. Seltener ist die Ikonographie von im Osten entwickelten theologischen Gedanken geprägt. Diese waren sodann weniger durch die Originalschriften, etwa in griechischer Sprache, als in einer lateinischen Übersetzung oder Version, vor allem aber durch die Übernahme östlicher Theologie in das westliche patristische Schrifttum verbreitet, wofür ja unter anderen die Schriften des Ambrosius von Mailand beispielhaft sind.

Dem letzten Sinn nach hatte die christliche Bildwelt ein Thema: Christus und das von Christus und durch Christus kommende Heil.

Gleichviel ob es Zyklen des Alten oder des Neuen Testamentes sind, ob Apostel, Märtyrer oder Heilige erscheinen, immer ist es Christus selbst oder das Zeugnis seines Wirkens, das Zeugnis seiner Wiederkunft, das Vorausahnen des künftigen, von Christus zum Heil der Welt erwirkten, von ihm in alle Ewigkeit als dem ewigen König beherrschten, himmlischen Reiches.

Historische Bilder, symbolisch-allegorische Darstellungen oder Zeichen haben immer wieder den einen Sinn, nämlich Christus, das Heil durch ihn, sein Ewiges Reich. Durch den Sohn wirken Vater und heiliger Geist und werden im Bilde sichtbar.

Diese von Christus beherrschte Ikonographie ist gegenwärtig nicht nur im kirchlichen, sondern auch im privaten Bereich, im Bereiche der Lebenden wie im Reiche der Toten, die alle gleichviel auf Erlösung und die Auferstehung bei der Zweiten Ankunft des Herrn warten.

Jesus selbst sah sein Geschick und seine Heilsverkündigung als Erfüllung der Weissagungen des Alten Testaments, als das Kommen des Sohnes Davids und des Menschensohnes; der neue Bund war Erfüllung des alten. Aber nicht nur die Evangelien, sondern auch andere Schriften des Neuen Testaments, vor allem die Episteln des Paulus und der Hebräerbrief, sehen in Ereignissen des Alten Testaments Vorbedeutungen, Hinweise, Prophezeihungen auf Christus. Die alttestamentlichen Heilsgüter waren "in Christo erfüllte Verheißungen, als vorhandener Heilsbesitz aber schattenhafte Vorbilder des in Christo erschienenen Heils" (Goppelt). Eine solche mit der Schöpfung beginnende Schau der Heilsgeschichte bildeten die Theologen der Alten Kirche weiter aus, und man hat sodann allen denjenigen Darstellungen, die Ereignisse und Gestalten des Alten Testaments zum Gegenstand haben, diesen auf Christi Kommen und Wirken hin deutenden Sinn gegeben, in ihnen also Vorläufer, das heißt einen τύπος oder eine praefiguratio Christi gesehen, wie es auf das klarste die Mehrzahl der in Ravenna nachzuweisenden alttestamentlichen Bilder zeigen.

Die Erschaffung des Kosmos, Erschaffung und Beseelung Adams durch Gott, Einführung Adams in das Paradies, Adam der Herr über die Tiere, und schließlich der Sündenfall waren die Themen eines Zyklus der Schöpfungsgeschichte, Teil der Mosaiken im Triclinium, dem Speise- und Festsaal

des Episcopiums, die Bischof Neon gestiftet hatte. Vielleicht ist, aufs erste gesehen, in einem solchen Zyklus der christologische Bezug nicht offenkundig: doch läßt sich bereits aus dem titulus, der überlieferten metrischen Beschreibung der Bilder, erschließen, daß bei der Erschaffung der Welt Gott als Trinität erschien. Wie immer in der frühchristlichen Kunst war Gottvater nicht in menschlicher Gestalt gebildet, sondern an seiner Statt erschien wohl nur die Gotteshand, – der Geist war, wie bei allen seinen Erscheinungen, als Taube dargestellt, der jugendliche, praeexistente Christus-Logos aber stand gleichsam im Zentrum der Komposition: Christus war ja der zweite Adam, welcher die neue Schöpfung bringt. Ein anderes Bild dieses Tricliniums schilderte die Sintflut, in welchem Ereignis wohl am wenigsten ein Hinweis auf Christus erkannt worden ist.

Dagegen ist die typologische Beziehung auf Christus bei den Gestalten der Patriarchen und Erzväter sofort zu erkennen: Abel ist Typos des Opfers Christi, wie seine und Melchisedeks Gaben Typoi der Eucharistie sind. In den Drei Männern erschien Abraham nicht nur Christus, sondern die Dreieinigkeit, und in Isaaks Opferung ist abermals Christi Opfer vorgebildet. Jesus ist Nachkomme Abrahams, und in ihm erfüllen sich die Abraham eröffneten Weissagungen. Die Geschichte Josephs auf der Kathedra Bischof Maximians (Abb. 128. 129) steht Szenen aus dem Leben Christi gleichsam gegenüber, zweifellos als Typos, und zwar der Passion. In Moses, dem Gesetzgeber des Alten Testaments, war der Gesetzgeber des Neuen vorgebildet. Die Zusammenstellung der Abraham- und Moses-Szenen in einem heilsgeschichtlichen Sinne, etwa im Presbyterium von S. Vitale (Taf. 315–317), geht zwar sicher auf die jüdische Kunst zurück, erhielt aber, wohl schon in der vorausgehenden Zeit und zwar bald nach der Übernahme in die christliche Kunst, eine christologische Aus- und Umdeutung. Moses und Elias, als 'Gesetz und Propheten', praefigurieren im Verklärungsmosaik in S. Apollinare in Classe das Opfer und die Nachfolge Christi. Einzelne alttestamentliche Szenen, die zu den sogenannten, vorzüglich in der Grabeskunst verwendeten Rettungsparadigmen gehören, weisen auf das durch Christus kommende Heil, die Erlösung (soteria), die Auferstehung am Ende der Tage hin: die Drei Männer im Feuerofen, einst im Stephanus-Gervasius und Protasius-Oratorium bei der Laurentiuskirche in Caesarea, sowie Jonas, im Baptisterium des Domes und Daniel in der Löwengrube (Taf. 85. 82), wieder im Baptisterium, auf Sarkophagen (Abb. 153) und auf einer Schrankenplatte in S. Apollinare Nuovo (Abb. 65), wo die heraldisch-gegenständige Szene von einem Blüten- und Rebengewächs umrankt wird, vom Lebensbaum also, der zugleich Christus, die Soteria und das ewige Leben verbildlichen und damit auf den eigentlichen Sinn des alttestamentlichen Ereignisses als schattenhaftem Vorbild hinweisen soll.

Obwohl es keine Hinweise auf ganze historische Folgen von alttestamentlichen Bildern, wie sie etwa in S. Maria Maggiore in Rom erhalten sind und die jedenfalls als Ganzes einem christologischen Zyklus typologisch gegenüberstehen, in den ravennatischen Mosaiken gibt, ist das einstige Vorhandensein alttestamentlicher Zyklen auf den Wänden der Kirchen Ravennas anzunehmen.

Wie wohl kaum ein anderes Buch des Alten Testaments sind die Psalmen, und zwar schon in den neutestamentlichen Schriften, auf Christus bezogen worden. In Ravenna hat vor allem Ps. 91 als Vorwurf für mehrere erhaltene oder nur noch in den Quellen nachweisbare Bilder gedient. Es ist der Psalm, der den Schutz des Allmächtigen in allen Gefahren erhoffen läßt, insbesondere Vers 13: "Auf Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf junge Löwen und Drachen". Der auf Löwe und Drachen stehende, jugendliche bartlose Christus, als der Sieger über das Böse, das Übel, findet sich in den Stuckreliefs der Fensterzone im Baptisterium des Domes (Taf. 84), im Mosaik der Vorhalle der Cappella arcivescovile (Taf. 217) und einst in den Mosaiken der Kirche des hl. Kreuzes sowie im Tympanon eines der Stadttore (Abb. 186), vielleicht der Porta Vandalaria, wie man aus dem Palast-

Mosaik in S. Apollinare Nuovo schließen möchte, während auf dem Frontrelief des Pignatta-Sarkophages (Abb. 144) Christus im Zentrum thront und mit den Füßen auf Löwe und Schlange tritt. Bei dem Beispiel dieses Bildes über dem Stadttor wird seine unheilabwendende apotropäische Funktion deutlich, die sicherlich auch bei der Wahl der Bilder im Baptisterium und in der Kreuzkirche, auch dort über der Tür, eine entscheidende Rolle gespielt hat. Die Häufigkeit dieser Szene in Ravenna weist auf enge Verbindungen mit Konstantinopel, wo aller Wahrscheinlichkeit nach dieser Bildvorwurf im Bereiche der kaiserlichen Kunst schon zur Zeit Konstantins des Großen entstanden war.

Ps. 23,2 vom Guten Hirten, ist nun Ausgangspunkt eines jener tiefsten Gleichnisse, die Jesus auf sich selbst bezog (Joh. 10) und war, wie der titulus erweist, Thema eines Mosaikbildes im Baptisterium der Kathedrale. So sind weiter Ps. 9,8 und Ps. 88 (89), 15 vom Stuhl Gottes der Ausgang jener Vorstellungen von dem für Christus nach seiner Zweiten Ankunft bereiteten Thron. Nach dem titulus bildete Ps. 31,1 von der Sündenvergebung die Grundlage eines Bildes im Baptisterium der Kathedrale, wobei fraglich ist, welche bildliche Gestalt die Worte des Psalmes angenommen hatten; der Bezug auf eines der mit der Sündenvergebung verbundenen Wunder Jesu ist höchst wahrscheinlich. Bereits auf ältere jüdische Bildvorwürfe ging wohl das Mosaik im Triclinium des Neon, das Ps. 148 laudate dominum zum Gegenstand hat, zurück.

Ps. 42,2f. wird sodann, indem man die am Wasser trinkenden Hirsche darstellt, auf das Taufwasser und damit auf das von Christus verheißene Lebenswasser (Joh. 4,13ff.) bezogen.

Als Künder Christi im Alten Testament sah die Alte Kirche über allem die Propheten, die so häufig dargestellt auf den typologischen Sinn der Bildzyklen weisen: seien es die großen Propheten wie im Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 16. 17) oder nur Jesaias und Jeremias wie in S. Vitale (Taf. 320. 321) oder die großen und die kleinen, und nicht nur jene Propheten, deren Offenbarungen in eigenen Büchern verwahrt sind, sondern auch die, welche keine Schriften hinterließen, alle Propheten also des Alten Testamentes, wie im Baptisterium der Orthodoxen (Taf. 72–79. 88–93); oder sie alle erscheinen vereint im S. Apollinare Nuovo (Taf. 136–153), in einer Reihe mit den Kündern des Neuen Testamentes, mit ihren Antitypoi gleichsam, dem Täufer, den Aposteln und den Evangelisten: denn diese alle müssen es sein, die zwischen den Fenstern, unter den Ereignissen aus Christi irdischem Wirken, dargestellt sind.

Was nun die Darstellung der Ereignisse des Neuen Testaments betrifft, so werden auch sie nicht so sehr als historische Geschehnisse und in historischer Abfolge verbildlicht, sondern vielmehr als göttliche Offenbarungen, Zeichen der Heilsgeschichte, Theophanien. In besonderem Maße war Gegenstand der Kunst der Christus, der in der Endzeit wiederkehrt, sowie die auf dieses Ereignis hinweisenden Zeichen. Einen weiten Raum nehmen die allgemeinen Symbole des Heils durch Christus ein. Die Bildwelt der Kirche war gleichsam beherrscht von den auf Christus hin aufgebauten Repräsentations-, Huldigungs- und Darbringungs-Bildern. Denn die Bildzyklen der Kirchen kulminieren in der Regel in Christus als der zentralen Gestalt einer überirdischen, nicht biblisch-historischen Szene; für die Visionen des Kommenden waren häufig die Bilder von der in der westlichen Theologie so bevorzugten Apokalypse des Johannes inspiriert. Christi Majestät erscheint auf dem Thron oder auf der Weltkugel, als seinem Thron, auf dem Paradiesesberg. Mitunter hält er, die Rechte im Sprechgestus erhoben, in der Linken einen geöffneten Codex, auf dem seine Worte verzeichnet sind, die seine ewige Herrlichkeit, wie in S. Apollinare Nuovo (Taf. 113; S. 177: ego sum rex gloriae), im dogmatischen Sinne seine Gottessohnschaft und damit seine göttliche Natur, wie in der Vorhalle der Cappella arcivescovile (Taf. 217) (qui vidit me, vidit et Patrem) oder die Seligpreisung der Barmherzigen (Matth. 5,7) einst in S. Giovanni Evangelista, zum Thema haben, und hier zuletzt also Ausdruck der eschatologischen

Bedeutung des Maiestasbildes sind. Christus ist umgeben vom Engelhofstaat, Apostel und Märtyrer bringen ihm die Kränze ihres Martyriums dar, Petrus die Schlüssel, Paulus die Buchrolle. Christus wird gehuldigt von Erzengeln und Aposteln, wie in S. Michele in Africisco (Abb. 211–216), auf den Sarkophagen des Barbatianus (Abb. 160) und des Exuperantius (Abb. 159). Der Thronende übergibt das Gesetz an Petrus oder Paulus, die Göttliche Offenbarung an Johannes, den Märtyrerkranz an einen Märtyrer wie Vitalis (Taf. 351. 352). Wie der Sarkophag von S. Maria in Porto fuori (Abb. 147) vermuten läßt, wird es auch monumentale Bilder, wahrscheinlich Apsismosaiken, gegeben haben, wo der Thronende das Gesetz an einen der Apostelfürsten übergab, und gleichzeitig andere Apostel ihm huldigten oder die Kränze ihres Martyriums darbrachten. Selbst Menschen der Zeit erscheinen vor Christus, nicht nur Geistliche wie Bischof Ecclesius als Darbringender des Modells der Kirche im Apsismosaik von S. Vitale (Taf. 353) und einst auch in S. Maria Maggiore – als Zeichen dafür, daß der Bischof die Kirche Christus weihte –, sondern auch Laien, die, wie das vornehme Ehepaar auf dem Sarkophag mit dem Bilde der traditio legis im Museo nazionale (Abb. 146), in dem durch die Palmen angedeuteten Paradies sogar Zeugen einer Theophanie werden: alle diese Szenen sind wieder eschatologisch zu verstehen.

Das Leben und Wirken Jesu ist im Zyklus von S. Apollinare Nuovo, dem einzigen erhaltenen Beispiel aus frühchristlicher Zeit in Ravenna dargestellt (Taf. 154–213); es fehlt jedoch die Kindheit, die wahrscheinlich verloren, einst den ersten Teil des Zyklus gebildet hat. Wiederum scheint hier der hintergründige Sinn, den man den Ereignissen gab, für Auswahl und Anordnung der Bilder maßgebend gewesen zu sein; es war also nicht die Verbildlichung des rein historischen Berichtes das eigentliche Ziel dieser Darstellungen. Zyklen des Lebens Jesu waren nicht auf die Malerei beschränkt: auf der von Bischof Maximian für den Altar der Ursiana am Tage der Epiphanie gestifteten Decke soll omnis Salvatoris nostri historia dargestellt gewesen sein und auf dem Elfenbein-Thron Bischof Maximians (Abb. 128. 129), der zwar nicht in Ravenna gearbeitet, aber vom ravennatischen Bischof in Auftrag gegeben und damit gleichsam ein ravennatisches Bildprogramm vertreten wird, sind auf der Innenseite der Lehne gerade Ereignisse dargestellt, die in S. Apollinare Nuovo fehlen: Ereignisse, die auf die Erste Ankunft und die jungfräuliche Geburt, auf seine göttliche Abkunft weisen; die Geburt selbst, die Anbetung der Magier, der Traum Josephs, die Flucht nach Ägypten; alles wieder Zeichen von Jesu Gottessohnschaft. Auf der Rückseite der Lehnen blieben erhalten Bilder der Taufe, der Wandlung von Wasser in Wein zu Kana, der Brotvermehrung und der Speisung der Zehntausend, einer Blindenheilung und der Samariterin am Brunnen, das heißt der Verheißung des Lebenswassers, schließlich das Bild des Einzugs in Jerusalem, als Prolog gleichsam der Passion: so besteht dieser zweite Zyklus des Throns also aus der ersten Theophanie und solchen Szenen, die Jesu göttliche Kraft offenbaren und das Heil durch ihn verheißen. Wieder richtet sich also die Wahl der Ereignisse nach dem theologischen Sinn, den man ihnen als Theophanien und Manifestationen der Heilsgeschichte gegeben hat. So sind auch die einzelnen Ereignisse aus Jesu Leben, meist Theophanien und damit Hinweise auf das kommende Heil, isoliert verbildlicht worden, allem voran die Taufe durch Johannes im Jordan in den beiden Baptisterien (Taf. 41. 252–255), die als Gotteserscheinung und heilsgeschichtliches Ereignis von zentraler, tiefster Bedeutung für das kirchliche Leben gewesen ist. Im Baptisterium der Kathedrale war außerdem in einer Nische das Wandeln Jesu auf dem Wasser und die Rettung Petri dargestellt, zweifellos die Rettung durch Christus überhaupt verdeutlichend. Brotvermehrung und Speisung der Zehntausend waren diejenige Theophanie, die Bischof Neon als bezeichnendes und würdiges Thema eines Bildes unter den Mosaiken des Triclinium, des Speisesaals im Episcopium, gewählt hatte. Die in Ravenna auf dem Sarkophag der traditio legis und des Isaakios isoliert gegebene

Auferweckung des Lazarus hatte den doppelten Sinn, indem sich der Erwecker des Toten als der Heiland, der Sohn Gottes, erweist, und die Erweckung zugleich eine Voraussage der Auferweckung durch Christus und der Auferstehung aller Gerechten am Ende der Tage ist. Die Verklärung Christi kann eine Vision der Passion, der Kreuzigung und Auferstehung aber zugleich auch von Christi Zweiter Ankunft, durch die Erscheinung des Kreuzes als Zeichen des Menschensohnes, und damit Hinweis auf die Erfüllung am Ende der Tage werden, wie es im Apsismosaik von S. Apollinare in Classe der Fall ist. Die Erscheinung des Auferstandenen vor den zwei Frauen und weiter vor dem ungläubigen Thomas, beides Zeugnisse, die Jesu Göttlichkeit erleuchteten, sind ebenfalls außerhalb eigentlicher Leben Jesu-Zyklen verbildlicht worden (Taf. 385).

Zu den christologischen Darstellungen gehören in frühchristlicher Zeit auch jene der Muttergottes: die Probe der Jungfräulichkeit Mariae, die Verkündigung an Maria, die Geburt Jesu, manifestieren die Inkarnation des Gottessohnes und haben daher zuerst christologische Bedeutung. Wenn die Muttergottes thronend, mit dem Jesuskind auf dem Schoß, dargestellt wird und sich die Magier, um die Geschenke darzubringen anbetend nähern, so gelten Geschenke und Anbetung dem Gottessohn (Taf. 112. 133. Abb. 122. 151). Zyklen mit dem Leben Mariae und einer eigentlich mariologischen Bedeutung scheinen sich erst später ausgebildet zu haben. Wenn in Ravenna im siebenten Jahrhundert der Muttergottes der Blachernen ein Andachtsbild und eine Kirche geweiht wurden, so bezeugt das für das byzantinische Ravenna den wirklichen Marienkult, der damals sicherlich schon mehrere Zentren gehabt haben wird.

Eine besonders eindrucksvolle Gruppe von Bildern zeigen Christus den Erlöser in allegorischer Gestalt. Anlaß dazu haben zuerst Jesu eigene Gleichnisse gegeben, die häufig Quelle theologischer Spekulation und zum Teil eschatologisch gedeutet wurden; das erweisen selbst die nicht auf Jesus selbst bezogenen, in S. Apollinare Nuovo dargestellten Gleichnisse vom Scherflein der Witwe (Taf. 169) oder von Pharisäer und Zöllner (Taf. 168). Auf das Jüngste Gericht bezogen wird sodann das Gleichnis von den Schafen und Böcken, mit Christus als Richter, wie es die Darstellung in S. Apollinare Nuovo (Taf. 174) auf das klarste zeigt. Das kommende Heil, wieder vorwiegend in eschatologischer Sicht und aus diesem Grunde so häufig in der Grabeskunst verwendet, verkörpert Christus als der Gute Hirt (Joh. 10), dessen schönste Verbildlichung sich im Mausoleum der Galla Placidia findet (Taf. 8. 9), als der Hüter der Herde, der zugleich die Tür des himmlischen Reiches öffnet. So war auch im Baptisterium der Kathedrale der Gute Hirte mit dem Hinweis auf Ps. 22, 2, dem Ausgangstext des Gleichnisses Jesu, dargestellt, und sicher hat es einst noch weitere Beispiele in Ravenna gegeben.

Zunehmend erfreute sich großer Beliebtheit das Gleichnis vom Weinstock (Joh. 15, 1–8) als Bildthema in der kirchlichen wie in der sepulkralen Kunst Ravennas, worauf wir weiter unten ausführlicher zurückkommen werden.

Immer häufiger vergegenwärtigte man sich Christus und das von ihm kommende Heil in der Form von Symbolen. An der wachsenden und allgemeinen Verwendung dieser Symbole erweist es sich gerade, in welchem Maße Christus und seine Lehre alles beherrschten. Denn solche allegorischen und symbolischen Zeichen und Bilder waren allen Sphären christlichen Lebens gemeinsam, der kirchlichen wie der privaten: hier, und zwar in der Grabeskunst, bestimmte immer mehr Symbol und Allegorie insbesondere den Schmuck der Sarkophage.

Überall gegenwärtig waren die eigentlichen Zeichen Christi, das Christogramm, sein monogrammatischer Namenszug, und, alles übertreffend, das Kreuz, das zum Symbol des Christentums überhaupt geworden war. Vielfältige Form und Bedeutung hat das Kreuz in der frühchristlichen Kunst

angenommen: zuerst ist es das Holz, auf dem der Herr den Tod zur Erlösung der Menschheit erlitt, und damit das Zeichen des Heiles der Welt überhaupt. So wird es Christi Siegel, sein Namens-Zeichen Zeichen des Menschensohnes, das vor Christi Zweiter Ankunft wiederkehrt (Matth. 24,30), das Zeichen, also, das als deren Vorläufer auf die Endzeit, das Eschaton, hinweist; es wird so auch zum Zeichen der Richtung des Gebetes. Das Kreuz ist das Symbol für Christi Triumph über den Tod. Aus Scheu stellte man höchst selten das Kreuz realistisch als Werkzeug des Todes, mit dem sterbenden oder verschiedenen Heiland dar, und daher vertritt im Mosaik von S. Apollinare Nuovo die Kreuztragung die Kreuzigung und für den crucifixus hat man in Classe ein Medaillon mit Christi bärtigem Antlitz, dem Antlitz nämlich des Jesus der Passion, in die Mitte des Kreuzes gesetzt. Schließlich wird das Kreuz zu dem im Paradies gepflanzten Lebensbaum, und damit Christus selbst.

Grundformen sind das einfache Kreuz mit geraden Balken, dessen gekurvte Enden in Tropfen ausschwingen, sowie das mit Gemmen und Perlen besetzte, oft goldene Kreuz, die crux gemmata, das Zeichen des Triumphes und der Herrlichkeit Christi. Häufig sind in Ravenna die Kreuze gesträhnt, also gleichsam pflanzenartig mit Rippen versehen. Am oberen Ende der langen Haste haben viele Kreuze einen schlingenartigen Bogen, die sogenannte Rhoschlinge, die Rundung des griechischen Buchstabens ρ (rho), womit solche Kreuze zugleich eine Art von Monogramm bilden, nämlich den Anfang des Namens Christi ☧ = XP (ιστός). Immer wieder hängen von den Querarmen die apokalyptischen Buchstaben A und ω herab, bedeutungsvolle Hinweise auf Christi ewiges Sein, auf den ewigen Gott, seine Praeexistenz, seine Allgegenwart und darüber hinaus Vorausssage seiner Zweiten Ankunft: "Ich bin das A und ω, der Anfang und das Ende, spricht Gott der Herr, der da ist, und der da war und der da kommen wird, der Allmächtige." (Apc 1,8; sowie 1,11. 22,13).

Mitunter entwächst das Kreuz einem Blattkelch oder es steht nur auf einem einzelnen Blatt: es wird damit selbst zur Pflanze, zum Lebensbaum. Von diesem Kreuz als Lebensbaum essen gelegentlich Tauben, Pfauen oder Lämmer, wie etwa auf dem Lämmer-Sarkophag in S. Apollinare in Classe Abb. 168. 170) und auch auf den Kämpfern des Erdgeschosses im Presbyterium von S. Vitale (Taf. 305). Erscheint das Kreuz im Sternenhimmel, so wird es das von Osten her aufgehende Zeichen des Menschensohnes sein, wofür das beste Beispiel das Mosaik im Vierungsgewölbe des Mausoleums der Galla Placidia (Taf. 19) bietet. Auf dem Sale-Sarkophag in S. Francesco (Abb. 172. 173) ist das Kreuz als Zeichen des Menschensohnes dadurch gekennzeichnet, daß es nicht auf der gleichen Höhe wie die Lämmer zu seinen Seiten steht, sondern höher als diese neben einem einzigen großen Stern erscheint. Das Kreuz von Golgatha und das Zeichen des Menschensohnes zugleich ist das große goldene Gemmenkreuz in der Verklärung Christi der Apsis von S. Apollinare in Classe (Taf. XIV), das in der gestirnten Himmelsscheibe als das Lichtkreuz steht und dessen Mitte das den Gekreuzigten ersetzende Medaillonbildnis Christi bildet: so ist hier also das Bild zu einem Symbol geworden.

Wenn das Kreuz über einer runden Scheibe steht, wie es auf den Ambonen in S. Apollinare Nuovo (Abb. 88) und S. Spirito (Taf. 247) der Fall ist, so handelt es sich um den Globus, die Weltkugel: das ganze also symbolisiert die Herrschaft des Kreuzes und damit Christi über den Himmel oder die Welt.

Die Verwendung und Bedeutung des Christogramms in der Kunst entsprechen derjenigen des Kreuzes. Enthält doch im besonderen eine der Formen des Christogramms auf das deutlichste das Kreuz und den ersten griechischen Buchstaben des Namens Christi: ✳ = + und Χ(ριστός), und ebenso kann man aus der zweiten Form das Kreuz herauslesen (✳ oder ☧ = Ἰησοῦς Χριστός) vor allem dann, wenn die vertikale Haste weiter nach unten, besonders über den Rand des clipeus hinaus, verlängert ist, wie es auf mehreren ravennatischen Sarkophagen, aber auch auf manchen Kämpfern von

S. Giovanni Evangelista der Fall ist. So kann auch das Christogramm, wie das Kreuz, mit Perlen und Gemmen besetzt sein (Taf. 347). Wiederum hat man deshalb das Christogramm mit den apokalyptischen Buchstaben A und ω versehen (Taf. 16. 17. Abb. 155) und ihm dadurch nicht nur eine eschatologische Bedeutung gegeben, sondern vor allem die Ewigkeit Gottes und Christi manifestiert. Auf dem Apostel-Sarkophag liegt über dem Kreuz noch das Christogramm (Abb. 148), das heißt man verwendete hier diese beiden Symbole Christi zusammen, ein ähnliches Verdoppeln also, wie es bei der Vereinigung von Kreuz und Lamm der Fall ist. Im allgemeinen befindet sich das Christogramm auf einer Rundscheibe, was auch für das Kreuz der Fall sein kann, auf dem clipeus, der so häufig als Rahmen der Bildnisse dient. Oft ist es von einem Kranz eingefaßt, von jenem unverwelklichen Kranz der Herrlichkeit nämlich, den auch die Gläubigen beim Erscheinen des Erzhirten am Ende der Tage empfangen werden (1. Petr. 5,4). Wenn nun das Christogramm entweder auf einem Blatt oder sogar auf einem Blattkelch ruht, so ist es, wie die entsprechenden Kreuze, sicher Christus als der Lebensbaum (Sarkophage des Isaakios in S. Vitale, Abb. 152, und Ariosto Fontana in Ferrara aus Ravenna; Sarkophag von Fusignano).

Das Lamm, das Opfer des Passahfestes, hat als Symbol Christi seinen Ursprung in den Worten des Täufers, als er Jesus zu sich kommen sah (Joh. 1,29f.): "Siehe das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt. Dieser ists, von dem ich gesagt habe: nach mir kommt ein Mann, welcher vor mir gewesen ist; denn er war eher denn ich." So erscheint Christus als das Lamm zwischen den zwölf als Tauben dargestellten Aposteln am Apsisbogen von S. Michele in Africisco und auf einer Nebenseite des sogenannten Lämmer-Sarkophages in S. Apollinare in Classe (Abb. 170 vgl. auch Abb. 161), eine Allegorie, die unmittelbar von allen Gläubigen als Sinnbild des für die Menschheit geopferten Erlösers verstanden wurde. Da jedoch nicht alle dargestellten Lämmer Christus bedeuten – auch die Apostel, und selbst die Gläubigen, die 'Gerechten', hat man als Lämmer dargestellt (vgl. Abb. 163. Taf. 385) – steht auf dem Sarkophag hinter dem Lamm ein Kreuz mit der Schlinge des P. Häufiger ist das Christuslamm durch den Nimbus gekennzeichnet, vor allem durch den Christus allein eigenen Kreuz- oder Christogramm-Nimbus (Abb. 162). Wieder ist es sodann der kommende Christus, der in Lammsgestalt dargestellt wird, nämlich als das apokalyptische Lamm, das auf der Stirn die sieben Hörner hat (Apc. 5,6), wie im Presbyteriumsgewölbe von S. Vitale (Taf. 346. Abb. 236), oder auf dem Paradiesesberg steht (Sarkophage im Mausoleum der Galla Placidia, Abb. 161. 162, und Drei- und Viernischensarkophag in S. Apollinare in Classe).

Der durch das Kreuz gezeichnete Thron schließlich ist nicht nur das Symbol von Christi ewigem Königreich und Zeichen seiner Herrschaft, wie die Throne in den vier Himmelsrichtungen im Baptisterium der Kathedrale (Taf. 62. 64. 66) die Herrschaft Christi über die ganze Welt verkörpern, sondern der leere Thron, auf dem das Kreuz erscheint, wie im Baptisterium der Arianer (Taf. 256), ist für Christus als den Weltenherrscher, und wohl auch als den Weltenrichter, nach seiner Zweiten Ankunft bereitet.

Wie Christus in menschlicher Gestalt, so wird dem Kreuz, dem Christogramm oder dem Lamm als Christi Symbol sowie dem Thron Christi gehuldigt, im besonderen von den Aposteln, die auch in diesem Zusammenhang als Lämmer allegorisiert worden sind. In derselben Funktion stehen zu seiten des Kreuzes oder des Christogramms Pfauen und Tauben, die entweder abermals die Apostel, voran Petrus und Paulus, jedoch auch die Gläubigen, die Gerechten, oder ihre Seelen verbildlichen können.

Der Weinstock war ein immer wiederkehrendes Bildthema: er begegnet in Ravenna in den Mosaiken des Mausoleums der Galla Placidia (Taf. 16. 17) und des Presbyteriums von S. Vitale (Taf. 312. 313.,

Abb. 229), auf zwei Schrankenplatten von S. Apollinare Nuovo (Abb. 61. 64) und auf dem Ambo von Spirito Santo (Abb. 91) sowie schließlich auf einer beträchtlichen Anzahl von Sarkophagen (Abb. 155). Dieses aus dem altorientalischen Lebensbaum hervorgegangene Symbol bezieht im Johannesevangelium (15, 1–8) Jesus als Gleichnis auf sich selbst: "Ich bin der rechte Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und ich in ihm, der bringt viel Frucht, denn ohne mich könnt ihr nichts tun .....". Seit Origenes, besonders aber durch Athanasius, dem nicht nur östliche, sondern auch westliche Kirchenväter folgten, weist der Weinstock auf die menschliche Natur Christi hin, was in einem Bildzyklus wie dem von S. Vitale bedeutsam sein dürfte, wo immer wieder göttliche und menschliche Natur Christi gegenübergestellt zu sein scheinen. Es ist allerdings die Frage, ob in der Tat jede Darstellung eines Weinstocks Christus bedeuten sollte: wohl ist es dann der Fall, wenn ein Zeichen Christi, das Kreuz oder das Christogramm, beigegeben oder vom Weinstock umfaßt wird, wie es am klarsten in den Mosaiken von S. Vitale, dem Mausoleum der Galla Placidia, den Schrankenplatten von S. Apollinare Nuovo und auf einigen Sarkophagen in der Tat sichtbar ist. Aber es fragt sich weiter, ob auch bei allen diesen Beispielen stets Christus selbst gemeint ist.

Die Weinranken entwachsen unmittelbar dem Boden, wie auf dem Theodor- und auf der Rückseite des Zwölf-Apostel-Sarkophages in Classe (Abb. 155), oder dem Akanthuskelch, wie im Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 16. 17) und auf einer der Nebenseiten des Sarkophags von Fusignano. Häufiger jedoch kommen die Ranken aus einem Kantharos; die besten Beispiele dafür sind die Schrankenplatten in S. Apollinare Nuovo (Abb. 61. 64), der Ambo von S. Spirito (Abb. 91), der Rinaldo-Sarkophag im Dom, der Drei- und Vier-Nischen- sowie der Lämmer-Sarkophag in Classe (Abb. 170). In einer Kunst, deren Werke in solchem Maße bedeutungsgeladen, 'significativ', sind, könnte das Wachsen der Ranken aus dem Kantharos nicht allein dekorative Gründe haben, sondern diese ikonographische Variante läßt vielleicht auf eine Variante der Bedeutung schließen: nämlich, daß der Kantharos, ein Gefäß, das wohl allgemein für Wasser diente aber doch wohl eher als Weinbehälter typisch gewesen ist, eben in diesem Zusammenhang auf den aus der Traube gewonnenen Wein hinweisen soll. Schon bei Clemens Alexandrinus wird nun der Wein von Davids Weinstock zum Blute Christi, und später hat Damasus das Gleichnis von Christus dem Weinstock dahin erklärt, daß wir durch sein Blut erlöst werden. Am aufschlußreichsten dürfte die der des Damasus gleichzeitige Exegese des Gaudentius von Brixia, also vom Ende des vierten Jahrhunderts, sein: "Einer ist für alle gestorben; und so wiederholt man in den einzelnen Kirchen im Mysterium von Brot und Wein das Opfer, belebt den Glauben, das Konsekrierte heiligt die Konsekrierenden. Dieses ist das Fleisch des Lammes, hier das Blut. Über das Brot, das nämlich vom Himmel kommt, sagt er: 'das Brot, das ich euch geben werde, ist mein Fleisch, welches ich geben werde für das Leben der Welt' (Joh. 6,51). Zu Recht wird in der Gestalt des Weines sein Blut nachgebildet, da er ja selbst im Evangelium sagt: 'ich bin der wahre Weinstock' (Joh. 15,1); genügend erklärt er, daß sein Blut jeder Wein sei, der in der Gestalt (figura = Gleichnis) seiner Passion dargebracht werde."

Daß ein Bild des Kantharos auf den Wein als eucharistische Opfergabe hinweisen kann, dürfte in Ravenna jenes Mosaik erweisen, das im Boden vor dem kleinen Altar des dem fünften Jahrhundert angehörigen, aller Wahrscheinlichkeit nach einst die Reliquien des hl. Vitalis bergenden Memorialbaus lag, ein Bildvorwurf, der auch außerhalb Ravennas vorkommt, wie etwa in einem Nebenraum einer Kirche in Kos, wo dem Kantharos im Fußbodenmosaik vor dem Altar sogar Weinranken entwachsen, und in jenem Mosaik von S. Maria Maggiore in Rom, in dem Melchisedek Abraham Brot und Wein bietet, steht in der Mitte des Bildes ein großer Kantharos mit Wein. Wenn also aus dem Kantharos Weinranken wachsen, und zwar auf zwei Platten, die in S. Apollinare Nuovo in den Altarschranken

verwendet gewesen sein werden, so könnte gerade an dieser Stelle auf den Wein der Eucharistie hingewiesen sein.

Aber außerdem galt der Weinstock auch ganz allgemein als eine jener paradiesischen Pflanzen, an deren Früchten sich die Seligen, fast immer in der Gestalt von Tieren, in der Mehrzahl Vögel, den Durst stillten und sättigten. Sicherlich hatten jedoch nicht alle solche Gefäße wie Amphoren und Kantharoi diesen Sinn: sie konnten auch Wasser enthalten.

In der Tat wird eine große Anzahl, wenn nicht die Mehrzahl, der dargestellten Kantharoi in den Mosaiken und Sarkophagen nicht als Wein- sondern als Wasser-Gefäße gedacht sein, und zwar sind sie voll des Wassers des Lebens, ζδωρ ξῶν (Joh. 4,10), das 'lebendige Wasser', das von Christus kommt, wie er es der Samariterin am Brunnen versprochen hatte (Joh. 4,6–15): "Wer aber des Wassers trinken wird, das ich ihm geben werde, dem wird ewiglich nicht dürsten; sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm ein Brunnen des Wassers sein, das in das ewige Leben quillt."

Das Lebenswasser als ein von Christus verheißenes Heilsmittel hat besonders in der Grabeskunst in der Hoffnung auf das ewige Leben eine große Rolle gespielt. Im allgemeinen quillt, sprudelt oder springt das Lebenswasser im Kantharos, in der Amphora oder der Fiale, und es nähern sich Tiere, Tauben, Pfauen, Lämmer, um davon zu trinken (Mosaiken des Mausoleums der Galla Placidia, Taf. 26. 27, Sarkophage Pignatta, von Fusignano, Constantius' III., Abb. 162, und andere). Oft scheinen auch entsprechende Gefäße, ohne daß in ihnen bewegtes Wasser wiedergegeben ist, auf das Lebenswasser anzuspielen, wie zum Beispiel auf einer Seite des Honorius-Sarkophages (Abb. 161), dem Sarkophag Nr. 514 des Museo nazionale, auf dem Drei- und Vier-Nischen-Sarkophag in Classe oder auf den Rückseiten der Kämpfersteine im Presbyterium von S. Vitale, wo das Lebenswasser dem Lebensbaum auf der Vorderseite gegenübersteht. In den Mosaiken der seitlichen Lünetten des Mausoleums der Galla Placidia (Taf. 14. 15) stehen trinkende Hirsche zu seiten des Wassers: auch hier ist es das Lebenswasser, aber die Darstellung geht, wie schon erwähnt, auf Ps. 42,2. 3. zurück.

Diese Symbole des von Christus kommenden, von ihm selbst in Begegnungen und Gleichnissen in Aussicht gestellten Heils, gehören unmittelbar mit den Bildern und Zeichen Christi zusammen. Die Heilsmittel sind aber weiterhin, vor allem das Lebenswasser, zugleich Gaben des Paradieses, eines der zentralen Themen der frühchristlichen Kunst.

Das Paradies ist nun der Ort fast aller jener überirdischen und in der Endzeit sich vollziehenden Ereignisse, die vorzüglich Thema der Apsidenbilder waren, Huldigung Christi, traditio legis, traditio coronae, praesentatio, aurum coronarium und andere.

Das Paradies gipfelt im Paradiesesberg, dem die Paradiesesflüsse entspringen, von denen allgemein vier, aber mitunter auch nur zwei dargestellt wurden. Auf dem Berge thront Christus (in S. Vitale auf der Weltkugel, Taf. 351), oder an seiner Stelle das Kreuz oder das Lamm (Traversari-Sarkophag, Lämmer-Sarkophag in Classe, Abb. 169, Drei-Vier-Nischensarkophag in Classe); auch Lamm und Kreuz zusammen stehen auf dem Paradiesesberg (sogenannter Valentinian-Sarkophag im Mausoleum der Galla Placidia, Abb. 161). Die paradiesische Landschaft breitet sich gleich einer grünen Wiese, in der die paradiesischen Pflanzen wachsen, Rosen und Lilien, Palmen und Ölbäume, Zypressen, Steineichen und andere immergrüne Gewächse, wie es am schönsten die ausgedehnteste Paradieseslandschaft in den ravennatischen Mosaiken, nämlich in der Apsis von S. Apollinare in Classe zeigt (Taf. 385. 392. 393); aber auch der Weinstock und andere rankende, Blüten und Früchte tragende Pflanzen gedeihen im Paradies. Mitten im Paradies ist der Lebensbaum gepflanzt, der Christus ist und daher auch als Kreuz oder Christogramm, doch wohl häufiger als Palme oder Zypresse, vor allem aber als Blüten- und

Rankenpflanze mit Früchten gestaltet wurde, wie die Ranken des Presbyteriumsgewölbes von S. Vitale (Taf. 311. Abb. 225), das apokalyptische 'Holz des Lebens', zu beiden Seiten des Ufers des paradiesischen Flusses (Apc. 22,2).

Von den Früchten des Lebensbaums, einer Palme voller Datteln, nähren sich zwei Lämmer auf der einen Längsseite des Zwölf-Nischen-Sarkophags zu Classe und dem ganz ähnlichen im Museo arcivescovile (Abb. 167). Früchte, die paradiesischen des Lebensbaums nämlich, enthalten wohl die so oft dargestellten Körbe, denen sich Tiere nähern oder an denen sie essen, wie im Baptisterium des Domes (Taf. 86. 87), in S. Vitale (Taf. 314. 315) und auf den Plattenfragmenten in S. Francesco (Abb. 68. 70). Hier standen ihnen die vom Lebenswasser trinkenden Pfauen gegenüber, so wie auf den beiden genannten Zwölf-Nischen-Sarkophagen auf deren Gegenseiten die Pfauen vom Lebenswasser trinken (Abb. 165. 166); beide Heilsmittel werden also, ebenso wie Lebensbaum und Lebenswasser, in einem Bildprogramm gegenübergestellt und vereint.

Jene Tiere sind vor allem die Bewohner dieser himmlischen Gefilde; nicht nur Pfauen, Lämmer, Tauben, Allegorien der Gerechten und Seligen, sondern auch andere, selbst wilde, die nunmehr friedlich im Paradiese leben und sich an den himmlischen Gaben ergötzen.

In diesen oberen Sphären befindet sich die Himmelsstadt, das himmlische Jerusalem, das nach der Vision der Apokalypse (21,11ff.) gebildet und dereinst zur Erde niedersteigen wird. In der frühchristlichen Ikonographie werden die beiden, die Juden- und die Heidenkirche symbolisierenden Städte Jerusalem und Bethlehem – ravennatische Beispiele in den Mosaiken über den Apsiden von S. Vitale (Taf. 348. 349) und S. Apollinare in Classe (Taf. 410. 411) – nach dieser Vision über Palmen, auf grüner Wiese mit goldenen, von Edelsteinen und Perlen besetzten Mauern vorgestellt. Hier weilen die in Ravenna so häufig dargestellten Engel: sie huldigen dem siegreichen Christus (S. Michele in Africisco, (Abb. 212. 214–216), sie bilden seinen Hofstaat (S. Apollinare Nuovo, Taf. 113. 117, S. Vitale, Taf. 351. 354. 355, und einst im Apsismosaik von S. Agata), halten, als Herolde gleichsam, angetan mit dem kaiserlichen Kostüm, signa mit dem Trishagion (S. Apollinare in Classe. Taf. 402. 403). Es sind meist die Engel, die Christi Triumph oder Apotheose vollführen, indem sie das Zeichen Christi, also Kreuz oder Christogramm, schwebend oder stehend, selbst auf Globen der Himmelssphäre, halten gleich der antiken Siegesgöttin (Taf. 220–223. 342–344. Abb. 224–227). Die Engel blasen die Posaune bei der Zweiten Ankunft des Herrn (Matth. 24,31), um die Auserwählten zu sammeln (Wand über der Apsis von S. Michele in Africisco, Abb. 211). Das vielfältige Erscheinen der Engel in Ravenna, worin sich die ravennatische Ikonographie von der stadtrömischen unterscheidet, beruht zweifellos auf im Osten, vorzüglich in Konstantinopel, ausgebildeten Vorstellungen.

Apostel und Märtyrer gehören ebenfalls der himmlischen Stadt an. Sie sind es, die nach der Apokalypse Johannis (6,9) unter dem himmlischen Altar bis zum Ende der Zeiten, bis zur Auferstehung ruhen. Bilder der Apostel, als die Künder und Verbreiter von Christi Lehre, scheinen in keinem der Bildzyklen der Mosaiken gefehlt und auch sonst, etwa auf den Sarkophagen, eine überragende Rolle gespielt zu haben. In ihrer Mitte, sei es das Kolleg der Zwölf – das gern überall in der frühchristlichen Kunst in einer Folge von Medaillonbildnissen wiedergegeben wird (Erzbischöfliche Kapelle, Taf. 228–237, S. Vitale, Taf. 334–339) – oder eine geringere Zahl, thront Christus, das Gesetz oder Kränze übergebend, ihre Huldigung oder ihre Kränze entgegennehmend. Auch sie konnten durch allegorische Figuren dargestellt werden, im allgemeinen als Lämmer oder Tauben, als welche letztere das Kolleg der zwölf Apostel zusammen mit dem Christuslamm am Apsisbogen von S. Michele in Africisco erscheint (Abb. 217). Unmittelbar zu seiten Christi finden sich fast immer Petrus und Paulus. In Ravenna verharrt nicht immer Petrus, sondern auch gelegentlich Paulus zu Christi Rechter,

wie auch Christus das Gesetz an Paulus übergibt (unter anderem auf dem Sarkophag in S. Maria in Porto fuori, Abb. 147). Abermals spiegelt sich in dieser bevorzugten Stellung des Paulus ein Zug konstantinopler Ikonographie wider. Auch wenn heute in den ravennatischen Mosaiken Darstellungen Christi mit den beiden Apostelfürsten fehlen, kann man sicher sein, daß es solche in Ravenna gegeben hat, im besonderen in der Apostelkirche, dem heutigen S. Francesco. Ein oder mehrere Ereignisse aus dem Leben des Apostels Petrus bildeten das Thema von Mosaikbildern in dem von Bischof Neon gestifteten Speisesaal des Bischofspalastes.

Eine besondere Stellung nahmen die Evangelisten ein. Zu ihren Symbolen wurden bereits im fünften Jahrhundert die Lebewesen der Ezechielvision und der Apokalypse, die allerdings im Vierungsmosaik des Mausoleums der Galla Placidia (Taf. 22–25) sicherlich nur die apokalyptisch-eschatologische Bedeutung hatten, während sie im Gewölbe der Erzbischöflichen Kapelle (Taf. 222–225) eindeutig die Evangelisten symbolisieren, indem sie ja einen Evangelien-Codex halten. Nur ein Mal, nämlich im Presbyterium von S. Vitale, erscheinen die Evangelisten zusammen mit ihren Symbolen (Taf. 332–335. 340. 341); diese haben hier nun sicherlich außerdem einen besonderen Sinn in Bezug auf Christi Wesenheit erhalten: der Mensch (Engel) bedeutet die Geburt, der Stier das Opfer, die Passion, der Löwe die Auferstehung, der Adler die Himmelfahrt, beide erstere bezeugen die menschliche, die beiden anderen die göttliche Natur Christi.

Den Märtyrern hat man, vorzüglich als den Titelheiligen von Kirchen, eine Funktion in den christologischen Szenen der Apsismosaiken zugewiesen, da ja auch jede Märtyrerkirche zuerst Kirche Christi war und der Märtyrer einer, der Christus nachfolgte: so führt in S. Vitale ein Erzengel Vitalis zu Christus (Taf. 352), welcher ihm den Kranz als Siegespreis des Martyriums überreicht, während im Apsismosaik von Classe Apollinaris als orans, wohl am Ende der Tage verharrt (Taf. 389), da ja die Verklärung Jesu zugleich eine Vision der Zweiten Ankunft Christi ist. Reihen von Märtyrerbildern schmücken heute noch einige ravennatische Kirchen, nämlich die Cappella arcivescovile (Taf. 238–244), wo sie den Bildern der Apostel gegenübergestellt sind, S. Michele in Africisco (Abb. 211), einst auch die von Maximian erbaute Stephanskirche; vor allem aber ist es S. Apollinare Nuovo, wo zu beiden Seiten des Mittelschiffs die Prozessionen von zweiundzwanzig Märtyrern und sechsundzwanzig Märtyrinnen entlangziehen (Taf. 120–135). Hier erscheinen die ganzen Gestalten, ebenso wie in S. Michele in Africisco für Cosmas und Damianus, während in der Cappella arcivescovile, sowie in S. Vitale für Gervasius und Protasius (Taf. 338. 339), entsprechend den Apostelbildern, Bildnismedaillons gewählt sind. Wahrscheinlich waren die auf diese Weise dargestellten Märtyrer jene, deren Reliquien man im Altar verwahrte.

Erstes und einziges erhaltenes Beispiel eines isoliert dargestellten Märtyrers ist das Bild des hl. Laurentius im Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 5. 7). Nicht das Martyrium selbst ist Thema, sondern der Märtyrer erscheint gleichsam im Triumph, als der siegreiche, indem er das Siegeszeichen des Kreuzes gleich einer Trophäe geschultert hat, womit er sich zugleich als imitator Christi erweist. Das Marterwerkzeug fungiert nur als Attribut. Ob dieses Bild bereits als Andachtsbild geschaffen oder ob es überhaupt und dann vielleicht erst später Verehrung genoß, muß dahingestellt bleiben. Sicher waren dann im sechsten Jahrhundert isolierte Bilder einzelner Märtyrer oder Heiliger Gegenstand wirklicher Verehrung, und nicht nur in der privaten, vor allem volkstümlichen Sphäre des Ostens, wo eine Bilderverehrung wahrscheinlich schon viel früher Brauch gewesen ist. In Ravenna zog im sechsten Jahrhundert das hoch verehrte Bild des hl. Martin von Tours bei der Kirche der hll. Johannes und Paulus wegen seiner wundertätigen Eigenschaften Heilung Suchende an. Zweifellos hatte sich aber auch in Ravenna seit der zweiten Hälfte des sechsten, besonders aber im siebenten

Jahrhundert, die Anzahl solcher verehrter Andachtsbilder, zum großen Teil mit wunderbaren Kräften ausgestattet, ständig vermehrt.

HÖFISCHE IKONOGRAPHIE

Das höfische Repräsentations- und Glorifikationsbild war sicher auch noch in der späten Antike von Bedeutung; leider sind die Spuren gering und die Nachrichten darüber spärlich. Es waren nun auch im christlichen Zeitalter keineswegs allein Themen der profanen Sphäre, sondern ebenso wie in der heidnischen Zeit der sakralen: sie kamen also sowohl im Palast und an den öffentlichen Monumenten als auch in den kirchlichen Bauten zur Anwendung, zumal wenn diese als Palastkirchen oder als kaiserliche oder fürstliche Stiftungen zur höfischen Welt gehörten. Da der Charakter dieser Bildkunst wie alles mit dem Herrscher Zusammenhängende gerade in der Spätzeit sacer war, fügte sie sich ebenso in die religiöse Sphäre ein.

Ein panegyrisches Gedicht des Hofdichters Merobaudes (carm. 1,5–22) könnte von einem Bildzyklus inspiriert sein, der im ravennatischen Palast die Mitglieder des westlichen Zweiges des theodosisch-valentinianischen Hauses und Ereignisse aus ihrem Leben zum Gegenstand hatte: das Zentrum der Komposition würde Valentinian III. mit seiner Gemahlin Eudoxia, Tochter Theodosius' II., und der Eudokia eingenommen haben. Aber auch Galla Placidia und ihre Tochter, die Augusta Grata Justa Honoria, waren zusammen mit Valentinian dargestellt, und schließlich auch des Valentinian und der Eudoxia junge Tochter, Placidia die Jüngere. Doch gibt es keinen Hinweis, wo sich diese Bilder, wohl Mosaiken, befunden haben könnten; am ehesten werden sie einen Fest- oder Repräsentationsraum, möglicherweise den für die Audienzen und Empfänge bestimmten Saal des von Valentinian III. erbauten Palastes ad lauretum geschmückt haben.

Agnellus gibt einen kostbaren Hinweis auf zwei Mosaikbilder Theoderichs des Großen zu Pferde in seinem ravennatischen Palast, das eine im Tribunal, das heißt der Apsis des Triclinium ad mare, das andere im Giebeltympanon über dem Portal 'ad Calchi', des Eingangstraktes des Palastes: hier war der reitende König im Panzer dargestellt, in der Rechten die Lanze, in der Linken den Schild haltend. Links war die Roma mit Helm und Lanze anwesend, rechts eilte die Ravenna auf den König zu, den rechten Fuß auf das Meer, den linken auf das Land setzend. Auch in der Spätantike war das Reiterbildnis zweifellos gerade eine die herrscherliche Erhabenheit repräsentierende Denkmalsform, wie es Nachrichten über das einstige Vorhandensein einer ganzen Reihe solcher Standbilder in Konstantinopel vermuten lassen. Aber auch in Ravenna gab es Reiterbilder: stand ja unmittelbar vor dieser Palastfront ein bronzenes, vergoldetes Reiterdenkmal, das auch Theoderich dargestellt haben soll und das Karl der Große nach Aachen schaffen ließ. Die wenigen überlieferten Züge weisen darauf hin, daß Theoderich auf dem Mosaik der Palastfront als der siegreiche aus dem Kampfe heimkehrende Heerführer dargestellt war (Abb. 260), dem die Städte Rom und Ravenna huldigten. Denn am besten erklärte sich die Bemerkung des Agnellus, die Tyche von Ravenna eile auf den König zu, als Huldigung oder die Entbietung des Willkommensgrußes: so würde die ganze Szene als ein adventus principis zu verstehen sein. Der ganze Bildvorwurf dürfte seinen Ursprung in der kaiserlichen Ikonographie in Konstantinopel gehabt haben, da in mittelbyzantinischer Zeit die Disposition auf dem Gunter-Stoff in Bamberg wiederkehrt.

Daß nicht reale Personen, sondern symbolische Personifikationen dem Herrscher huldigen oder ihn willkommen heißen, ist bezeichnend für den Hang zu Abstraktion und Allegorese in der Spätantike,

wobei die römischen Vorstufen nicht zu verkennen sind. Die Personifikationen der Hauptstädte verkörpern zugleich den Herrschaftsbereich und nicht zuletzt die Herrschaftstradition des Dargestellten. Das Aussehen der Roma ist von den Münzen (Abb. 7) und den Konsulardiptychen her wohlbekannt: sie trägt fast immer den Helm, wie es auch ausdrücklich für das ravennatische Mosaik vermerkt ist, oft Szepter, Lanze oder die Victoria auf der Weltkugel in den Händen. Die Vetus Roma steht öfters der Nova Roma, der Constantinopolis mit der Mauerkrone oder dem mit Zinnen verzierten Helm auf dem Haupte gegenüber, wogegen keine Darstellung der Personifikationen von Rom und Ravenna zusammen je erwähnt noch auf einem Denkmal bekannt geworden ist. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß Agnellus oder sein Gewährsmann die Darstellung der Constantinopolis als eine der Tyche von Ravenna mißgedeutet hat, zumal diese auf gotischen Münzen (Abb. 8), den einzigen Bildern der ravennatischen Tyche, die Mauerkrone wie die Tyche von Konstantinopel trägt. Sollte aber doch die Tyche von Ravenna dargestellt gewesen sein, dann wird man hier anstelle der Constantinopolis die Tyche von Ravenna gesetzt, das heißt die Tyche der Nova Roma umgedeutet haben, eine Interpretation, die in der Tat in besonderem Maße für Theoderich den Großen sinnvoll gewesen wäre: die alte und die neue Hauptstadt würden gerade sein Reich, seine Herrschaft über Italien und den Westen symbolisieren.

Erzbischof Agnellus hat aus dem Mosaik der Civitas Ravennas in S. Apollinare Nuovo das einst wahrscheinlich im Giebel der Fassade des Palatium angebrachte Abbild des Mosaiks mit Theoderich zu Pferde entfernen lassen (vgl. Abb. 260). Mit dem Bildnis des von Roma und Ravenna gehuldigten, siegreichen Gotenkönigs würden sich aufs beste die Reihen von Girlanden tragenden Victorien zusammenfügen und damit die ganze Palastfront zu einem einzigen Siegesmonument Theoderichs machen (Taf. 108. 109). Man muß annehmen, daß diese Victorien tatsächlich die Zwickel der Arkaden der von Theoderich erbauten Palast-Fassade schmückten, gleich den Victorien der Triumphbögen und anderer kaiserlicher Monumente. Die Victoria erscheint als ein integrierendes Element der herrscherlichen Allegorese, gerade im fünften und sechsten Jahrhundert, außerordentlich häufig auf den Rückseiten der Münzen, also dem Herrscherbildnis auf der Vorderseite gleichsam gegenüber gestellt.

Damit wären die einzigen historisch-repräsentativen Darstellungen mit gewisser Wahrscheinlichkeit für den Palast erschlossen. Solche und andere glorifizierende, historisierende und allegorische Bildvorwürfe müssen jedoch einen wesentlichen Teil des Bildschmucks der Wände, vielleicht auch von Gewölben in den verschiedenen Teilen des ravennatischen Palastes gebildet haben. Bilder des Kaisers, der kaiserlichen Familie und von Ereignissen politischer wie familiärer Natur – ein Gleiches gilt für die Höfe Odovakars und Theoderichs und seiner Nachfolger – schmückten aber sicher nicht die Fußböden, auf deren Mosaiken wir noch zurückkommen werden.

Was im übrigen von kaiserlichen Historien- oder Repräsentationsbildern in den Quellen erwähnt ist oder erhalten blieb, ist jeweils Teil des kirchlichen Bildschmucks, ja solche kaiserlichen Bildvorwürfe gehören mitunter zum eigentlichen Bildprogramm der entsprechenden Kirchen, eine Einheit mit den religiösen und selbst den christologischen Themen formend, wie es auf das deutlichste in den verlorenen Mosaiken des Triumphbogens und der Apsis der von Galla Placidia gegründeten, dem Evangelisten Johannes geweihten Hofkirche (S. Giovanni Evangelista) der Fall gewesen ist. Es scheint sich dort um drei Themen gehandelt zu haben, die man von einander unterscheiden kann: über dem Triumphbogen Galla Placidia mit ihren Kindern in Seenot bei der Rückkehr nach Ravenna, der Anlaß des Gelübdes zur Errichtung der Kirche, wohl zu seiten der Übergabe der Offenbarung an Johannes durch Christus; am Bogen selbst die Bildnisse der rechtgläubigen Kaiser von Konstantin dem Großen bis zu Theodosius II., gleichsam das Bild der Maiestas Christi in der Apsis umrahmend; über

dem Subsellium und dem Bischofsthron in der Apsis die oblatio (von Altargerät?) durch den verstorbenen oströmischen Kaiser Arkadios und seine Gemahlin Eudoxia auf der einen Seite, durch den lebenden oströmischen Kaiser Theodosios II. und seine Gemahlin Eudokia auf der anderen: sie scheinen auf einen Altar zugeschritten zu sein, an dem der ravennatische Bischof die Messe zelebrierte und über dem der Engel der Epiklese erschien.

Dieser Zyklus hatte neben der religiösen sicherlich auch eine eminent politische Bedeutung, worauf wir anläßlich der Behandlung der Mosaiken selbst ausführlich zurückkommen werden.

Für die spätere Zeit ist es wichtig, daß in S. Giovanni Evangelista zum ersten Mal, und zwar vereint, die Oblatio von Kaiser und Kaiserin und das Bischofsbild nachweisbar sind.

Daß eine andere Hofkirche des sacrum palatium von Ravenna ein herrscherlicher Bildzyklus schmückte, hat manche Wahrscheinlichkeit für sich: in der Hofkirche, die Theoderich der Große erbaute und Christus weihte, das heutige S. Apollinare Nuovo, ließ Erzbischof Agnellus nach 560 große Flächen von Mosaik entfernen, und zwar auf den Hochwänden über den Arkaden des Mittelschiffs, auf der Nordseite zwischen dem Mosaik mit der civitas Classis und der von Engeln umgebenen Muttergottes mit dem Christuskind, auf der Südseite zwischen dem Mosaik von Ravenna und der Maiestas Christi, ebenfalls zwischen Engeln, und durch die Prozessionen von sechsundzwanzig Märtyrern beziehungsweise den drei Magiern und zweiundzwanzig Märtyrinnen ersetzen. Damals hat man auch aus den Mosaiken von Ravenna und Classis eine Reihe von Figuren herausgebrochen, damit aber ihren Sinn geändert; denn zweifellos waren sie ein Teil der großen zerstörten Friese der Theoderichzeit. Auf der Südseite muß die zerstörte Prozession vom Palast ausgegangen sein: der Zug wird soeben den Palast verlassen haben (Taf. 108–110), da der mittlere Bogen der Palastvorhalle unter den hochgezogenen Vorhängen immer leer war, in den seitlichen aber nach links hin akklamierende Figuren standen: daher kann es kaum jemand anderes gewesen sein als Theoderich der Große, dem diese huldigten, und der mit seinem sicherlich in langem Zug dahinschreitenden Gefolge den Palast verlassen hatte, um sich der Majestät Christi adorierend und darbringend zu nähern. Schwieriger ist es, sich das Thema für eine entsprechende Prozession auf der Nordseite vorzustellen, wenn sie nicht kirchlichen, sondern höfischen Charakter gehabt hätte: zu rekonstruieren sind nur die letzten Figurengruppen zweifellos nicht geistlichen Standes vor den Mauern von Classis (Taf. 100, Abb. 257). Vorbild solcher Prozessionen werden entsprechende in Konstantinopel gewesen sein: Prozessionen des Kaisers, gefolgt von den Würdenträgern des Hofes, des Staates und des Heeres, um Christus zu adorieren. Auf der Westwand befanden sich in S. Apollinare Nuovo ebenfalls Bilder, die zum Teil, wenn auch durch die Arbeiten zur Zeit des Erzbischofs Agnellus wesentlich verändert, bis in die Neuzeit fragmentarisch erhalten waren: letztes Überbleibsel ist das Mosaikbild Justinians, das jedoch ursprünglich eine ältere fürstliche Persönlichkeit ohne Diadem und Ohrgehänge, also ohne die kaiserlichen Insignien, dargestellt hat (Abb. 187. 188): wohl Theoderich den Großen mit dem Scheitelbandhelm der Goten auf dem Haupte. Gegenüber befand sich eine Gestalt, die als Erzbischof Agnellus überliefert wird, aber vielleicht ursprünglich einen gotisch-arianischen hohen Geistlichen darstellen sollte. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß es sich um ein Kaiser-Bischofsbild nach Art des Justinian-Maximian-Bildes in S. Vitale gehandelt hat.

So führen wohl diese letzteren Mosaiken von S. Apollinare Nuovo hin zu den einzigen aus frühchristlicher Zeit erhaltenen Mosaiken, welche die Devotion von Kaiser und Kaiserin zum Thema haben: das Justinians-Maximians-Mosaik und das Theodoramosaik von S. Vitale (Taf. 358–375). Beide Bildvorwürfe sind zweifellos auf das engste verwandt mit jenen der Oblatio-Bilder von S. Giovanni Evangelista. Doch schreiten in S. Vitale Kaiser und Kaiserin getrennt voran in dem eigens ge-

schaffenen Bildraum, der jeweils ganz unterschiedlich gestaltet ist, schon weil im Kaiserbild der Bischof und zwei Diakonen dem Kaiser vorangehen. Der Bischof ist derjenige, der die Kirche weihte, welcher die kaiserlichen Gaben, Kelch und Patene, gelten. Da der Name des Bischofs Maximian als einziger beigeschrieben ist, gibt sich dieser nicht nur als der Stifter des Bildes zu erkennen: seine Gestalt erhält auf diese Weise darüber hinaus ein besonderes Gewicht, worauf wir bei der eigentlichen Betrachtung dieser Bilder noch zurückkommen werden. Damit wird das Kaiserbild zugleich Bischofsbild.

Das jüngste der in ravennatischen Kirchen erhaltenen Kaiserbilder ist das Mosaik mit der Übergabe des Privilegs der Autokephalie des ravennatischen Stuhles durch die Kaiser Konstans, Konstantin IV., Heraklios und Tiberios an Erzbischof Maurus und seinen Nachfolger Reparatus (Taf. 404–406). Dieses Denkmal, das sich zweifellos der eigentliche spiritus rector dieser Revolte gegen die Abhängigkeit von Rom, Erzbischof Reparatus, nach des Maurus Tod setzen ließ, gehört als Thema zu den kaiserlichen traditio-Bildern, deren es eine stattliche Anzahl, vor allem in Konstantinopel, gegeben haben muß. Doch wird auch hier wieder die Komposition zugunsten der Stellung des Bischofs verändert worden sein: kaiserlicher und bischöflicher Teil stehen sich gleichwertig gegenüber, die Majestät des Kaisers ist weder durch Größe noch durch Stellung hervorgehoben, wie es in der kaiserlichen Ikonographie die Regel ist. Gegenüber der allgemeinen Tradition des kaiserlichen traditio-Bildes ist der Bildvorwurf dieses Mosaiks also wesentlichen Veränderungen unterworfen gewesen und geht deshalb wohl nicht unmittelbar auf ein konstantinopler, im Kreise des kaiserlichen Hofes entstandenes Vorbild zurück.

In der Mehrzahl dieser Mosaiken sind Kaiser oder Kaiserin als Handelnde dargestellt; das Bild nimmt auf reale oder vorgestellte Ereignisse Bezug. Aber auch das kaiserliche Porträt, handlungslos, allein als Anwesenheits-Mal von Kaiser und Kaiserin selbst, hat es in Kirchen gegeben: aus Konstantinopel übersandte Bildnisse von Justin und Sophia hat man in Rom in der Kirche auf dem Palatin, beim Palast also, ausgestellt: möglich, daß auch in Ravenna nach der byzantinischen Eroberung in S. Giovanni Evangelista die Bildnisse Justinians und Theodoras ausgestellt worden sind, und zwar waren es wahrscheinlich in enkaustischer Malerei ausgeführte Tafelbilder.

DAS BISCHOFSBILD

Aus den erwähnten Mosaiken geht bereits die außergewöhnliche Bedeutung des Bischofsbildes für die ravennatische Ikonographie hervor. Mit jenen Beispielen sind jedoch unsere Kenntnisse der Bischofsbilder in Ravenna keineswegs erschöpft. Denn Agnellus erwähnt eine beträchtliche Anzahl Bildnisse von Bischöfen des fünften und sechsten Jahrhunderts, und zwar handelte es sich um solche, die er im neunten Jahrhundert noch gesehen hat. Die verhältnismäßig große Anzahl überlieferter Beispiele ist wohl in einer großen Anzahl einst vorhandener Bischofbildnisse begründet; denn die Bischöfe besaßen, gleich den höchsten Beamten des spätantik-römischen Reiches, das Recht auf ein Bildnis zu Lebzeiten: baldigst, nachdem der neue Bischof auf die Kathedra erhoben war, wurde sein Bildnis in der Kathedrale aufgehängt. Zweifellos waren diese Bildnisse, gleich den Laurata der Kaiser, in der Mehrzahl enkaustische Tafelbilder. Dieses Bildnisrecht bezeugt vor allem die entscheidende Stellung, die in wachsendem Maße nicht nur im kirchlichen, sondern im ganzen öffentlichen Leben im spätantiken Staat und in der spätantiken Gesellschaft, nicht zuletzt in der Rechtsprechung, dem Bischof zukam.

Doch bei den von Agnellus erwähnten handelt es sich nicht um jene Bischofsbilder, als das Anwesenheits-Mal des jeweiligen Kathedra-Inhabers, sondern um solche, die aus besonderen Anlässen als dauernde Denkmäler angebracht worden sind.

In der Cappella arcivescovile nahm das Bildnis des Bischofs Petrus II. (494–519), des Gründers und Erbauers dieses Oratoriums, die westliche Kreuzarmlünette ein und in den Gewölbelünetten hatte man sein Monogramm angebracht (Abb. 194). All das sind Ehrungen für den Stifter: Stifterbildnisse sind ein alter antiker Brauch, und dem Stifter öffentlicher Bauten stand das Recht eines Bildnisses in dem auf seine Kosten errichteten Bau auch in den Zeiten zu, als dem Kaiser und den Mitgliedern der kaiserlichen Familie allein zu Lebzeiten Bildnisse gesetzt werden durften. Stifterbildnisse sind weiterhin die des Bischofs Ecclesius in der Apsis von S. Vitale, wo er Christus das Modell der Kirche darbringt (Taf. 353), Sinnbild für die Dedikation der Kirche. Ähnlich muß das Bild des Ecclesius in S. Maria Maggiore, wo er der Muttergottes mit dem Christuskinde die Kirche darbrachte, und das Bild Maximians in der Apsis der von ihm gestifteten Kirche des hl. Stephanus gewesen sein.

Selbst die von ihnen gestifteten Altardecken ließen die Bischöfe Victor und Maximian mit ihren Bildnissen versehen und ebenso trug ein Evangeliar, das Petrus Chrysologus gestiftet hatte, dessen Bildnis. Die Devotion des Stifters an Christus, als servus Christi, brachte das Bild des Erzbischofs Agnellus als orans auf einem großen silbernen Kreuz zum Ausdruck, das er über der Kathedra der Basilica Ursiana anbringen ließ: hier verharrte also Agnellus in derselben Haltung wie der hl. Apollinaris in der Apsis von S. Apollinare in Classe unter dem Kreuz der Verklärung. Ebenso sind Kaiser Justin II. und Kaiserin Sophia mit zum Gebet erhobenen Händen auf dem von ihnen gestifteten goldenen, edelsteingeschmückten Kreuz in der Schatzkammer von St. Peter zu Rom dargestellt.

Wohl ist das bereits erwähnte Mosaik-Bild, einst über der Kathedra von S. Giovanni Evangelista, wo nach Agnellus Petrus Chrysologus die Messe zelebriert habe, während über dem Altar der Engel der Epiklese erschien, Teil, ja Mittelpunkt der zu beiden Seiten im Apsisgewände anschließenden kaiserlichen Darbringungen, aber man wird doch annehmen können, daß hier Petrus – oder ein anderer Bischof – wahrscheinlich als der die Kirche Weihende dargestellt worden ist, ebenso wie es später mit Maximian in S. Vitale der Fall war. Ebenso scheint das Mosaik des Erzbischofs Agnellus einst auf der Westwand von S. Apollinare Nuovo anläßlich der durch ihn vollführten Weihe der Kirche für den orthodoxen Kult entweder neu angebracht oder aus einem älteren, vielleicht arianischen Bischofsbild in das seine umgewandelt worden zu sein.

Eine Reihe von Bildnissen scheint einen anderen Anlaß gehabt zu haben: das jüngste der erwähnten Bischofsbildnisse des sechsten Jahrhunderts, nämlich des Erzbischofs Petrus III. (570–578), das durch die Inschrift Domnus Petrus archiepiscopus eindeutig als das seinige gekennzeichnet war, befand sich über dem Marmor-Sarkophag des Bischofs in dem an das Baptisterium der Petriana in Classis angebauten monasterium S. Jacobi. Der Denkmals-Charakter dieses Bildnisses ist offenkundig und es erweist noch für die zweite Hälfte des sechsten Jahrhunderts den alten Brauch des Bildnisses über dem Grab, einst als Grabstele, oder im römischen Bereich als Porträtbüste. In S. Agata war das Mosaik mit dem Bild eines Bischofs Johannes, 'Angeloptes', nach Agnellus ebenfalls über dessen Grab angebracht; wohl war auch dieses ein Erinnerungsbild. Ein weiteres Bildnis eines Bischofs Johannes barg die Ursiana, bei dem der Charakter, ob Memorial- oder Stifterbild, aus der kurzen Erwähnung nicht erschlossen werden kann.

Die berühmtesten Serien von Bischofsbildern schmückten die Pauls- und die Peterskirche zu Rom. Es waren Sukzessionsreihen der römischen Bischöfe, die jeweils weitergeführt worden sind. Solche Sukzessions-Reihen hat es auch außerhalb Roms gegeben und in der ravennatischen Kathedrale hat

man ebenfalls eine solche vermutet; aber es fehlt jedwede Quelle dafür. Doch sind zwei andere Beispiele von Bild-Reihen durch Agnellus überliefert: auf einer Altardecke, die Maximian stiftete, sollen omnes praedecessores sui (i.e. Maximiani) in Goldstickerei dargestellt gewesen sein, und wahrscheinlich auch er selbst. Es fragt sich allerdings, ob tatsächlich sämtliche fünfundzwanzig Vorgänger, beginnend mit Apollinaris, auf dieser reichen Altardecke zu sehen gewesen sind. Von höherem monumentalen, aber auch kirchenpolitischen Anspruch, sicherlich eine Manifestation der wachsenden Macht und der zunehmenden Bedeutung des ravennatischen Stuhles gerade unter Maximian, war die Bildnisreihe in Mosaik der Bischöfe Petrus II. (494–519), Aurelian, Ecclesius, Ursicinus, Victor und Maximian (546–554[?]), die Maximian nach Vollendung des Tricoli-Palastes im ravennatischen Episcopium anbringen ließ und deren titulus, ein langes Epigramm, Agnellus überliefert hat, zugleich kostbares Zeugnis für die Reihenfolge der Bischöfe vom Ende des fünften bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts.

Eine Reihe von vier Bischofsbildnissen, die in den Nischen, gleichsam entrückt, sich nur durch ihren bischöflichen Ornat von den Gestalten der Heiligen unterscheiden, blieb in den Mosaiken des Apsisgewändes von S. Apollinare in Classe erhalten (Taf. 394–401). Zweifellos haben diese vier Bischöfe, von denen jeder einen Codex, sicherlich ein Evangelium, trägt, vor allem die Aufgabe, die vier Evangelien, gleichsam anstelle der Evangelisten, im Gesamtzyklus zu präsentieren, nämlich als Nachfolger des in der Apsis bestatteten, im Mosaik des Apsisgewölbes als orans dargestellten ersten Bischofs Apollinaris. Darüber hinaus ist es sehr schwierig zu erkennen, warum hier gerade Ursus, Severus, Ursicinus und Ecclesius ausgewählt sind, und es macht sich hierbei besonders schmerzlich bemerkbar, wie wenig wir nicht nur über die Geschichte der Kirche, sondern auch ihre Oberhirten wissen: denn möglicherweise stehen diese nicht nur in besonderer Verbindung mit der Geschichte der ravennatischen Kirche, sondern vor allem auch mit der Geschichte des Heiligtums und des Apollinaris-Kultes selbst, welch letzteres sich bei Ursicinus als dem den Auftrag für den Bau der Kirche erteilenden Bischof als selbstverständlich ergibt. Severus genoß vielleicht damals schon besondere Verehrung. Ursus wurde wahrscheinlich, als Gründer der Kathedrale, als einer der wichtigsten Bischöfe angesehen; unklar muß die Rolle von Ecclesius in diesem Programm bleiben. Vielleicht hat auch Ecclesius, als Vorgänger des Ursicinus, eine gewichtige Rolle in der Entwicklung des Kultes des ersten Bischofs von Ravenna gespielt.

MYTHOLOGISCHE UND PROFANE THEMEN

Nur wenige Bildwerke bezeugen, daß in Ravenna durch die ganze Spätantike, als längst der antike Götterglaube aufgehört hatte, die antiken heidnischen Mythen noch Gegenstand der bildenden Kunst gewesen sind. Wohl waren es eher die Mythen der Heroen als jene der Götter, die sich noch in erwähltem Kreise der Beliebtheit erfreuten; wenn auch von diesen einige in der Spätantike nicht nur allgemein bekannt gewesen, sondern auch gelegentlich dargestellt worden sind.

Theoderich der Große ließ in Ravenna die Basilica Herculis erneuern. Man hat immer wieder zu ergründen versucht, warum diese den Namen des Heros trug: manche meinten, sie sei nach einem in der Nähe aufgestellten Standbild des Hercules genannt gewesen, andere vermuteten hier eine Kultstätte des Hercules im Zusammenhang mit dem Herrscherkult. In jedem Fall dürfte der Name dieser öffentlichen Halle im Zusammenhang mit einem oder mehreren Hercules-Bildwerken in oder bei der Basilica gestanden haben. Hercules galt in der Tat noch in der späten Antike als Patron und Vorbild

des Herrschers, und auch deswegen werden Darstellungen des Heroen und seiner Taten immer noch angefertigt worden sein. Das in Ravenna erhaltene, im Museo nazionale bewahrte und dem sechsten Jahrhundert angehörige Relief (Abb. 130) zeigt den Kampf des Hercules mit dem Hirschen; seine ursprüngliche Bestimmung und Aufstellung sind leider unbekannt. Es ist nicht das einzige spätantike Relief mit einer Darstellung der Taten des Hercules, und es ist durchaus möglich, daß das ravennatische Relief nur das allein erhaltene aus einem Zyklus von mehreren, wenn nicht sogar der Zwölf Taten des Hercules gewesen ist.

Die Darstellung eines anderen Mythos hat sich noch in Ravenna erhalten: der auf dem Pegasos reitende Bellerophon tötet die Chimaira. Das Mosaikmedaillon bildet die Mitte des Fußbodens des Saales in Gestalt einer cella trichora in jenem vielleicht von Theoderich dem Großen neu ausgeschmückten Palasttrakt hinter S. Apollinare Nuovo, und trotz aller Zerstörungen kann man erkennen, daß das Bellerophonbild von Medaillons mit den Köpfen der vier Jahreszeiten umgeben war. In der Tat gibt es, weit über die westlich-antike Welt verstreut, eine ganze Reihe von Fußbodenmosaiken, wo Bellerophon von den vier Jahreszeiten umgeben ist und, wie es scheint, gehören sie vorwiegend zu vornehmen spätantiken Landsitzen. Die Bedeutung nun des Zyklus und zugleich der Zweck des Saales im ravennatischen Palast gehen hervor aus einer unter dem Bellerophon-Bild eingelassenen Mosaikinschrift, einem Distichon als Bild-Titulus, mit der Einladung, die von den vier Jahreszeiten auf der ganzen Erde erzeugten Gaben zu genießen. Also war sicher der Raum ein Speisesaal, das Triclinium dieses Palasttraktes. Nicht unmittelbar einleuchten mag es, daß der Kampf des Bellerophon mit dem Distichon zusammenhängen soll: aber wie bereits schon im dritten und vierten Jahrhundert handelt es sich hier nicht mehr um eine Darstellung des eigentlichen Mythos, möglicherweise sogar mit symbolischem oder allegorischem Hintergrund, sondern Bellerophon ist hier allein als der Jäger ausgewählt, der Wildpret erlegt, so wie nun auch tatsächlich einige besser erhaltene Bellerophon-Mosaiken von Bildfeldern mit Jagdwild nicht nur von wilden Bestien, Rotwild und Vögeln, sondern selbst von Fischen, umgeben sind. In der vornehmen Sphäre der Aristokratie und des Hofes zog man die Darstellung eines mythischen Jägers jener eines alltäglichen Zeitgenossen als Jäger vor, denn die Kenntnis antiker Mythologie, die Pflege klassischer Tradition, Bildung also, sind gleichsam Zeichen eines hohen gesellschaftlichen Standards geworden, so wie immer wieder der mythologische Vergleich als besonders vornehm und dem fürstlichen Stande gemäß die höfische Panegyrik bereicherte.

Nochmals waren aller Wahrscheinlichkeit nach die vier Jahreszeiten Bildthema im Fußboden des Osttraktes der Porticus dieses Palastes, wie die nur von einem Schultermantel bekleidete nackte Figur eines Jünglings, zu dessen rechter Seite eine Eidechse kriecht, als Allegorie einer Jahreszeit, vermuten lassen muß.

Heidnische Mythen und heidnische Allegorien blieben als nunmehr rein profane Motive, ohne jede symbolische Hintergründigkeit, in dieser aristokratisch-höfischen Sphäre vom christlichen Geiste, trotz der nunmehr alleinigen Herrschaft des Christentums, gänzlich unberührt.

Außerordentlich wenig blieb an Darstellungen des sonstigen öffentlichen Lebens in Ravenna erhalten und wieder sind es die Fußbodenmosaiken des Palastes, welche die einzigen Beispiele bieten. Nur Fragmente eines ganzen Zyklus von ludi circenses, von Spielen im Amphitheater, hat man in den Mosaiken der Südhalle, vor den Palastthermen, der Porticus des großen Hofes, an dem auch die vermutliche Audienzhalle und der Speisesaal lagen, aufgedeckt. Ein Bildfeld gab wohl ein Amphitheater wieder, wo von einer Loggia aus die Zuschauer Gladiatoren- und Ringkämpfe in der Arena beobachteten. Es folgte eine Wildschweinjagd mehrerer berittener Jäger, aber trotz der noch erkennbaren Natur-Kulisse dürfte es sich um eine venatio, eine Jagdvorführung im Amphitheater, gehandelt haben.

Weiterhin scheinen Fragmente eines großen Gebäudes auf ein zweites Amphitheater hinzuweisen, wo, wie Reste von Löwen vermuten lassen, eine Tierhatz stattfand. Vier Felder schließlich nahmen die Darstellungen von vier Rennfahrern auf dem bespannten Rennwagen ein; zum Teil sind die Namen der Pferde und der Rennfahrer beigeschrieben. Ein Rennfahrer (auriga) hatte die grüne Ärmeltunica, gleichsam als Abzeichen und er gehörte daher zur Partei der Grünen, den Πράσινοι (Prasini) des konstantinopler Hippodroms, bei einem anderen weist die blaue Tunica auf die Angehörigkeit zur Partei der Blauen, den Βένετοι (Veneti) in Konstantinopel. Es bleibt aber die Frage offen, ob die dargestellten Rennfahrer und Pferde, die sicher zu ihrer Zeit berühmte und höchst populäre Vertreter des Rennsports waren und deren Namen in aller Munde gewesen sein werden, nun in der Tat zum konstantinopler Hippodrom gehörten, im römischen oder im ravennatischen Circus auftraten, in dem ja Spiele während der Spätantike verbürgt sind. Es könnte auch in Ravenna Circusparteien mit politischem Gewicht wie in der östlichen Hauptstadt und in Rom gegeben haben, und die Modelle hätten dann auch die Namen für die Parteien geliefert.

DIE KATHEDRALE

Nach dem Chronisten Agnellus war es Bischof Ursus, der innerhalb der Stadt Ravenna das erste, alle Gläubigen sammelnde Gotteshaus erbauen ließ, und zwar in der Regio Herculana: es war die an einem Ostersonntag der Anastasis Christi geweihte, nach dem Gründer Basilica Ursiana genannte Kathedrale. Südlich daneben lag das später häufig erweiterte Episcopium, der Bischofspalast. Die Kathedrale stieß im Osten mit der Apsis an die römische Stadtmauer, von der noch heute ein wahrscheinlich einst zu einem der Tore gehöriger Turm neben der Erzbischöflichen Kapelle, dem einzigen Zeugen des alten Episcopium, aufrecht steht.

Sollte das von Agnellus überlieferte Todesdatum des Bischofs Ursus zuverlässig sein, so wäre die Kathedrale schon im letzten oder vorletzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts entstanden.

In welchem Maße die 1733 abgerissene alte Kathedrale noch den Bestand der Basilika des Ursus bewahrte, deren Niveau 3,55 m tief unter dem heutigen liegt, läßt sich nicht mehr entscheiden, da Dokumente und ältere Nachrichten spärlich und ungenau, die kontrollierbaren Funde partiell und die in der spätbarocken Kathedrale verbauten, meist mittelalterlichen Reste geringfügig sind.

Alte Darstellungen zeigen eine fünfschiffige Basilika mit vierzehn Säulen in jeder der vier Kolonnaden und eine außen polygonale Apsis mit fünf Fenstern im Osten, in welcher zwei hohe Säulen, ähnlich wie in S. Giovanni Evangelista, eingestellt waren. Vieles spricht dafür, daß dieses Gesamtschema noch das des Ursusbaus darstellt. Doch erfuhr der Oberbau, wahrscheinlich besonders um die Mitte des zehnten Jahrhunderts, starke Veränderungen: damals legte man die Schiffsarkaden höher, wechselte dabei vielleicht sogar einige Kapitelle aus und erneuerte Teile der Obergadenwände. In der Apsis legte man eine Hallenkrypta an, ja baute wahrscheinlich die ganze Apsis um. Möglicherweise sind damals sogar die Außenmauern zum Teil auf höherem Niveau erneuert worden, wie das einzige erhaltene Stück der Nordmauer nahe dem Campanile vermuten läßt.

Wahrscheinlich war für die Entwicklung der kirchlichen Architektur Ravennas der Bau der Kathedrale durch Bischof Ursus in vieler Beziehung für die Zukunft richtunggebend. Wenn die Einteilung des Langhauses in fünf Schiffe ursprünglich war, wofür vieles spricht, so hatte sich Bischof Ursus für einen Bautypus entschieden, dem in der Zeit Konstantins d. Gr. einige der bedeutendsten Heiligtümer der Christenheit angehörten, denn fünfschiffig waren die Bischofskirche und die Peterskirche zu Rom, die Geburtskirche zu Bethlehem und die Grabeskirche zu Jerusalem, wahrscheinlich auch die eine oder andere der Kirchen zu Konstantinopel. Noch am Ende des vierten Jahrhunderts entstand der Drei-Kaiser-Bau von S. Paolo fuori le mura zu Rom, also etwa gleichzeitig mit der ravennatischen Kathedrale. Aber die fünfschiffige Basilika war keineswegs ein Typus, der allein für kaiserliche Stiftungen zur Anwendung kam: wie zu allen Zeiten erscheinen Kultbauten von großen Dimensionen und reicher Ausbildung nicht nur in den Hauptstädten, sie sind nicht immer nur Stiftungen der Herrscher, sondern zeugen oft von Devotion und Opferwillen, aber auch von wachsender Macht, Geltung und Stellung des Klerus abseits der eigentlichen Machtzentren. So war die schon um 325 gegründete Basilika von Orléansville (El Asnam) in Algerien fünfschiffig, und ein ähnlicher Bau kam kürzlich

bei Philiatrà in der Peloponnes ans Licht. Die von dem berühmten Bischof Epiphanius vor 403 in Salamis-Konstantia auf Kypern gegründete große Basilika hatte ursprünglich sogar sieben Schiffe, die allerdings später auf fünf reduziert wurden. Diese zuletzt genannten Kirchen besitzen wie die ravennatische Kathedrale kein Querschiff, eine für die Basiliken Ravennas zukünftig bezeichnende Eigenschaft. Sie führen in christlicher Abwandlung einen älteren römischen, fünfschiffigen Basiliken-Typus fort, und zwar außerhalb der kaiserlichen oder hauptstädtischen Sphäre.

Auch die bei allen frühchristlichen Kirchen Ravennas vorhandene, außen polygonale Apsis erscheint schon bei der Ursiana und zeigt, daß der ravennatische Kirchenbau mit dem griechischen Osten verbunden war: denn dort muß diese Bauform aufgekommen sein, vor allem in Konstantinopel wird sie obligatorisch.

Wie aus Stichen des achtzehnten Jahrhunderts hervorgeht, hatte die Kathedrale Kämpfersteine zwischen den Kapitellen und den Archivolten, ein weiteres für die ravennatischen Kirchen in frühchristlicher Zeit typisches Element, das aus dem Umkreis des Ägäischen Meeres gekommen sein muß.

Im ganzen gesehen scheint also diese erste Bischofskirche Ravennas in höherem Maße dem griechischen Gebiet als der italischen Umgebung verbunden gewesen zu sein.

Vom Schmuck des ältesten Baues ist nichts erhalten geblieben. Einige im Erzbischöflichen Museum verwahrte Kapitelle, die in der unteren Zone einen Blattkranz oder eine Weinranke, in der oberen an den Ecken Protome von Widdern und Greifen, dazwischen solche von Vögeln, Löwen und Stieren haben, werden zum Teil der Ursiana zugewiesen, da sich dort solche Kapitelle bis zum Abbruch befunden haben sollen. Aber keines der Kapitelle sicher konstantinopler Herkunft im Museum ist vor dem Ende des fünften Jahrhunderts entstanden, und sie können daher erst anläßlich einer der häufigen Umbauten in die Kathedrale gelangt sein. Ebenso gehören die aus dem Fußbodenbelag geborgenen Schrankenplatten erst dem sechsten Jahrhundert an. Vieles spricht dafür, daß sie zu der neuen, von Bischof Victor um 540 gestifteten Ausstattung des Sanktuariums gehörten, Zeren Zentrum das noch bis zum Jahre 1512 in der Ursiana sich erhebende, silberne Altarciborium gewesen ist.

Das noch im heutigen Dom erhaltene Hauptstück der Ausstattung ist die Kanzel, der Ambo, deren Inschrift unter der Brüstung Erzbischof Agnellus († 570) als Stifter nennt. Einst führten zwei seitliche Treppen zu der mittleren, stark erhöhten, beiderseits mit ausgerundeten Brüstungen versehenen Kanzel.

DAS BAPTISTERIUM DER KATHEDRALE

BESCHREIBUNG

Es entsprach einem allgemeinen Brauch, wenn Bischof Ursus zusammen mit der Bischofskirche, und zwar an ihrer Nordseite, ein besonderes Taufhaus errichten ließ. Denn ohne Zweifel gehört das Baptisterium der Kathedrale, S. Giovanni in Fonte, auch Baptisterium der Orthodoxen genannt, zu den von Ursus errichteten Bauten: so entspricht auch sein ursprüngliches, um 3 m unter dem heutigen liegendes Niveau dem der Basilica Ursiana. Aber nur der Grundriß und das Gerüst des Aufbaus gehen auf diese älteste Anlage zurück. Außen erscheint es völlig verändert (Taf. 36): während der Boden so hoch anwuchs, daß er die ursprünglichen Eingänge verdeckt, ist der Aufbau nur etwas über die Höhe des Ansatzes der Kuppel im Innern hinaus ursprünglich, der turmartige, außen mit Lisenen und kleinen Blendbogen gegliederte Tambur gehört möglicherweise bereits in die zweite Periode. Nichts blieb von Anbauten oder einer Vorhalle erhalten.

Vier etwas eingezogene Nischen weiten in den nach der Kathedrale sich richtenden Achsen die untere Zone des achtseitigen Zentralbaus, während in den geraden Wänden die Eingänge lagen. Im Innern sind Nischen und Wände von vorgelegten Arkaden auf Säulen gerahmt (Taf. 37), über denen eine zweite Zone von Blendarkaden folgt: jeder der acht glatten Wände liegen je drei Arkaden auf Säulen mit ionischen Kämpferkapitellen vor; die mittlere, das Fenster rahmende ist die weiteste. Nicht weit darüber schloß ursprünglich ein Stuckgesims mit dem Muster eines Schlingbandes, von dem heute noch Spuren hinter den Kuppelzwickeln vorhanden sind, wohl unmittelbar unterhalb einer flachen Holz- oder Putzdecke die Wände ab. Denn erst Bischof Neon ließ kurz nach der Mitte des fünften Jahrhunderts über den Ecksäulen des oberen Geschosses Wandkonsolen einsetzen (Taf. 40), als Auflager für die Bogenzwickel einer Kuppel, die nunmehr den Raum anstelle der Flachdecke überwölbte und nach oben erweiterte und außen von einem erhöhten, oben mit kleinen Blenden versehenen Tambur geschützt wurde. Anläßlich dieses Umbaues stiftete Bischof Neon eine neue Ausstattung des Innern; denn nicht nur die Mosaiken der Kuppel und die Stuckreliefs der oberen Wand, sondern wahrscheinlich auch die Mosaiken um die unteren Blendbogen gehören dazu. Dieser neue Schmuck des Innern ist, trotz des Fehlenden, trotz moderner Restaurierungen und irrtümlicher Ergänzungen, eines der einheitlichsten erhaltenen Werke der antiken Kunst.

In der unteren, zum großen Teil im Boden verborgenen Nischenzone fehlt das meiste der ursprünglichen Dekoration: heute bedeckt nur die Wände unter den Bogen ein fast völlig erneuertes und sicher erst später hierhin versetztes opus sectile (Taf. 94. 95), Intarsien aus Marmor und farbigen Steinen, das sich einst wahrscheinlich auf den Wänden unter dem Bogen befand, und auch die vier Nischengewände waren mit Marmor verkleidet. Dagegen trägt der schmale Wandstreifen um die Nischenbogen blaugrundiges Mosaik mit goldenen Inschriften (Taf. 37. Abb. 177–179); es sind biblische Texte, Tituli, das heißt sie dienen dazu, Inhalt und Bedeutung der in den Nischengewölben dargestellten Ereignisse und Gestalten zu erklären: über der westlichen Nische ist es der Psalm 22 (23), 1ff. vom

weidenden Guten Hirten, über der östlichen, gegenüber, Psalm 31 (32), 1f. von der Sündenvergebung, zu den Seiten über der südlichen das von Matthäus (14,26f.) erzählte Wunder Christi von der Rettung des auf dem Galiläischen See sinkenden Petrus, und schließlich über der nördlichen die Fußwaschung der Apostel (John. 13,4ff.). Auf den Zwickeln zwischen den vorgelegten Arkaden, umspielt und gerahmt von reichen goldenen, sich weiter auf die Wand über den Bogen ausbreitenden Akanthusranken, stehen in goldenem Grunde männliche, Buchrollen oder Codices haltende Gestalten.

In der mittleren Zone, die gleichsam den Charakter einer Scheingalerie hat, rahmt ein höherer auf Säulen ruhender Bogen das Fenster, während zu dessen Seiten je ein niedrigerer Bogen eine in Stuckrelief gestaltete Nische mit abwechselnd runden und dreieckigen, eine Muschel enthaltenden Giebel umfaßt. Diese Giebel sind mit akroterartigen Gebilden, mit einem Korb oder einem Kantharos, je einmal mit dem Kreuz zwischen gegenständigen Tieren sowie mit heiligen Gestalten und Szenen wie den Propheten Jonas und Daniel, Christus auf Schlange und Löwe oder der Übergabe des Gesetzes an Petrus bekrönt. Die Nischen schirmen als Baldachine sechzehn stehende männliche unbärtige Gestalten, die aufgeschlagene Codices, geschlossene oder aufgerollte Buchrollen halten und vorweisen. In den hohen, durch die Kuppelzwickel gebildeten Lünetten jeder Wand sind nur Reste des Stuckreliefs der Akanthuskelchen oder Kantharoi entwachsenden Blattranken erhalten. Das Stuckrelief war wahrscheinlich schon ursprünglich farbig getönt, in den Lünetten vor allem der Grund, so daß es sich mehr als heute dem Mosaik im Erdgeschoß und in der Kuppel angeglichen haben wird. Auf den vorgelegten Zwickeln, die ohne Absatz in die Kuppelrundung übergehen, beginnt wieder das Mosaik Taf.(68–71); doch zusammen mit dem Stuck der Lünetten gehört es zu einer ornamentalen Zwischenzone: denn neben den Ranken in Stuck erscheinen im Mosaik große buntfarbige, phantastische Kelche von üppigen Akanthusblättern, denen kandelaberartige, aus Blättern, Blattkelchen und Stengeln bestehende Gebilde entspringen, in die nächste, die erste wirkliche Kuppelzone hineinragen und acht Bildfelder voneinander scheiden (Taf. 62–71): es sind perspektivisch gestaltete goldene Architekturen, die das architektonische Motiv der Fensterzone darunter in denselben Achsen wiederaufnehmen, ja sie wirken als eine Übersetzung dieses Systems in die Fläche des Mosaiks: goldene Säulen tragen das goldene Gebälk und sie bilden zu den Seiten je ein Tabernakel, und in der Mitte eine Nische mit einem Gewände von grünen Quadern, das also aus kostbarem, farbigem Marmor oder sogar aus edlem Stein gefügt sein soll. Diese unwirklichen, als überirdisch gestalteten Nischen und Tabernakel umschließen nun nicht die Gestalten, sondern Gegenstände von tiefer Bedeutung: es stehen in der mittleren Nische abwechselnd ein niedriger goldener, mit Perlen und Edelsteinen besetzter Thron, vor dessen Kissen ein zusammengelegter Purpurmantel und darüber auf der Lehne ein Kreuz in der Rundscheibe, und ein Altar, auf dem jeweils eines der vier Evangelien aufgeschlagen ist. Zu seiten der Altäre stehen unter den mit einer Muschelnische abschließenden Tabernakeln Sessel, auf ihrem Sitz ein diademartiger Kranz, während neben den Thronen die Tabernakel seitlich und vorn von Schranken abgeschlossen im Hintergrund sich auf das von Strauchwerk, wohl von Lorbeerbüschen, bewachsene Freie öffnen.

Es folgt nach oben abermals eine Zone mit menschlichen Gestalten: die feierliche Prozession der Apostel im Ring um das Mittelbild der Kuppel (Taf. 42–61). Sie schreiten, von Petrus und Paulus in zwei Zügen angeführt, unter gerafften, hellen Vorhängen, deren herabhängende Enden einen nimbusartigen Hintergrund für die Köpfe bilden, durch aus großen Akanthuskelchen wachsende, goldgelichtete Pflanzen-Kandelaber getrennt, auf grünem Boden vor blauem Grunde nach Osten, so wie sich das Taufhaus selbst nach Osten richtet. Die Apostel sind abwechselnd mit goldenem Mantel und weißer Tunica, weißem Mantel und goldener Tunica bekleidet und tragen in den verhüllten

Händen ihre goldenen Kronen, um sie Christus darzubringen. Christi Reich schließt den Zyklus im Medaillon des Kuppelzenits ab (Taf. 39–41): unmittelbar über dem Taufbecken befindet sich das goldgrundige Bild der Taufe Christi durch Johannes, der am linken Ufer des Jordanflusses steht; aus dessen Wassern taucht rechts der bärtige Flußgott auf und nähert sich Christus als dem himmlischen Herrscher ehrfurchtsvoll mit verhüllten Händen. Wohl auch im ursprünglichen Zustand flog über dem Haupte Christi die Taube des Heiligen Geistes hernieder. Nach Osten gewendet aufblickend, müssen das Taufbild und die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus unmittelbar darunter betrachtet werden, in einer Stellung also, welche jener des Täuflings während der Taufe entsprach: dieser sah auf zur himmlischen Taufe, auf welche der gesamte Bildschmuck sich bezieht und in der er sich erfüllt.

DIE ARCHITEKTUR

Das Baptisterium der Kathedrale vertritt als Nischenzentralbau einen in der ganzen Oikumene weit verbreiteten, längst ausgeprägten Bautypus. Doch erweist es sich als kein typischer Nischenzentralbau, sondern als eine vereinfachte, ja in gewissem Sinne als rudimentäre Form, da einerseits die üblichen rechteckigen Nischen in den Bogenvorlagen über den Säulen vor den glatten Wänden nur anklingen und andererseits ursprünglich das zentrale Kuppelgewölbe fehlte. Das Fehlen einer zentralen Kuppel ermöglichte geringere Mauerstärken und damit das freie Herausragen der vier Nischen des Ergeschosses (Taf. 36), so daß außen der Grundriß eine vom Quadrat umschriebene Form annimmt wie schon bei einigen Baptisterien des vierten Jahrhunderts mit nur vier runden Ecknischen, im Gegensatz zu den rund oder polygonal ummantelten Füllnischenbauten, bei denen die Nischen in den dicken unteren Mauermantel eingetieft sind. Erst als unter Bischof Neon die aus leichtem Material von Tonröhren und Bimsstein ohne Lehrgerüst aufgemauerte Kuppel eingezogen wurde, war das Baptisterium der Kathedrale dem Normaltypus eines Nischenzentralbaus angeglichen.

Nach dem Vorbilde reicher Beispiele des Füllnischenbaus des dritten oder beginnenden vierten Jahrhunderts gliederte man die Wände des Baptisteriums innen durch zweigeschossige Wandarkaden (Taf. 40). Diese Blendarchitektur gibt, wie es häufig beobachtet worden ist, gleichsam die Illusion eines Zentralbaus mit Emporen über einem Umgang; und so haben die Säulen der Wandvorlagen im Fenstergeschoß, der Scheingalerie also, die ionische Ordnung, nach dem Kanon der Emporenbasiliken des vierten und fünften Jahrhunderts. Diese Scheingalerie besteht nun nicht aus gleichmäßigen Arkaden, sondern die mittlere ist jeweils höher und weiter als die beiden flankierenden: darin drückt sich zweifellos der spätantike Charakter aus.

In diesem Wandsystem herrscht die Horizontale vor, da keine Vertikale ununterbrochen durchgeführt ist. In der ursprünglichen Konzeption wird die Horizontale in noch stärkerem Maße bestimmend gewesen sein, da man als oberen Abschluß des Raumes eine flache Decke annehmen muß, die in einem Abstand von weniger als 1 m über den Arkaden der Fenster gelegen haben wird.

Nach dem Einbau der Kuppel unter Bischof Neon erschien das Wandsystem in einem neuen Aspekt: die großen, von Konsole zu Konsole schwingenden Bogen des Kuppelauflagers fassen die drei Arkaden des Fenstergeschosses zusammen und wirken wie sogenannte übergreifende Arkaden, aber nur scheinbar, denn das ganze System ist nicht durch Stützen bis zum Boden durchgeführt, wie es für den Gewölbebau Konstantinopels, im besonderen in der justinianischen Epoche, so charakteristisch ist.

Damals fügte man auch erst die Blendarkaden des Fenstergeschosses in eine illusionistische Scheinarchitektur in Stuckrelief ein (Taf. 72–79), deren Rahmen sie bilden und deren illusionistische Wirkung

sie zugleich steigern sollen; was nur in beschränktem Maße gelungen ist. Eine solche aus Blenden, Tabernakeln oder Baldachinen und Nischen bestehende Architektur knüpft zweifellos an die architektonische Gliederung von Prunkfassaden an wie sie an Theatern, Thermen, Nymphäen und anderen Fassaden verwirklicht worden war. Sie scheint in der kirchlichen Architektur gerade des fünften Jahrhunderts verbreitet gewesen zu sein, wie es die ehemals reiche Blendarchitektur des Obergadens von S. Maria Maggiore in Rom wahrscheinlich macht.

Wie in den meisten Baptisterien hatte die Piscina, das Taufbecken in der Mitte des Raumes, eine andere Form als der Grundriß des Gebäudes: sie war jedenfalls innen kreisförmig und entsprach in ihren Dimensionen etwa der heutigen aus der Neuzeit.

Nischenzentralbauten fanden keineswegs nur für Taufhäuser Verwendung. Nischenzentral-Räume erscheinen am frühesten in den Thermen als Badesäle, aber bald auch als Vestibüle in Palästen und Villen. Wohl erst im zweiten Jahrhundert nach Christus wurde der Nischenzentralraum als Nischenzentralbau für Tempel verselbständigt, wofür das Pantheon in Rom und der Tempel des Asklepios in Pergamon die bedeutendsten Beispiele sind, und schon für das Ende des zweiten oder die ersten Jahre des dritten Jahrhunderts bezeugt ein monumentaler Füllnischenbau auf dem früheren Circus des Nero am Vatikan diesen Bautypus für Mausoleen, für welchen Zweck er in der Zeit der Tetrarchie, des Maxentius und Konstantins des Großen in den höchsten Schichten der römischen Gesellschaft beliebt gewesen ist. Als in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts eine monumentale christliche Baukunst entstand, verwendete man also Nischenzentralräume und -bauten in ihren verschiedenen Ausprägungen nebeneinander, als Garten- und Thermensäle, Vestibüle und für andere Zwecke dienende Räume von Palastkomplexen und nicht zuletzt als Mausoleen. Sie waren seit dem dritten Jahrhundert als zentral ausgerichtete Räume wohl weniger aus Gründen der Funktion als aus architektonisch-ästhetischen Gesichtspunkten heraus beliebt, ja 'in Mode'.

Wann man nun zum ersten Mal einem Baptisterium die Gestalt eines Nischenzentralbaus gab, entzieht sich unserer Kenntnis. Jedenfalls waren die beiden ersten aufeinander folgenden Baptisterien, die man bei der römischen Kathderale am Lateran in der konstantinischen Zeit errichtet zu haben scheint, nicht Nischenzentralbauten, sondern das erste ein Einbau mit großer Apsis in einen älteren Raum, das zweite ein wohl gewölbter Rundbau, vielleicht schon mit einem inneren Stützenkranz, wie das ihm nachfolgende oktogonale Baptisterium Papst Sixtus' III. (432–440).

Baptisterien in der Gestalt von Nischenzentralbauten hatten ihre dichteste Verbreitung in Oberitalien und an der ligurisch-provenzalischen Küste. Nach den zu erschließenden Daten müssen die Baptisterien der ravennatischen Kathedrale und der mailänder Theklakirche die ältesten gewesen sein. Letzterem widmete der hl. Ambrosius ein berühmtes Weihepigramm, das gegen 390 entstanden sein dürfte: so war dieses Baptisterium ungefähr gleichzeitig, wenn nicht sogar einige Jahre nach dem ravennatischen entstanden.

Augenscheinlich hängt die architektonische Ausprägung des Baptisteriums in Ravenna in keiner Weise mit dem in Mailand zusammen: hier handelt es sich um einen normalen, von Anfang an mit einer Kuppel eingewölbten Füllnischenbau, das heißt die acht Nischen sind in die dicke, außen in einem Oktogon mit Ecklisenen zusammengefaßte Mauer eingetieft und das Innere hat keine Säulen, blieb also ohne Wandvorlagen. Die dünnwandige Architektur von Ravenna ist am ehesten mit dem viel einfacheren oktogonalen Baptisterium mit vier Ecknischen und ohne Innensäulen von Aquileia zu vergleichen, das aber erst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts entstanden ist. So ist bisher in der Tat keine gleichzeitige Parallele für das Baptisterium der Ursiana bekannt geworden, denn auch das Baptisterium der großen Kirche von Ephesos, das sicher bereits im vierten Jahrhundert

entstanden, zuerst im oströmischen Gebiet einen Nischenzentralbau mit dieser Funktion vertritt, ist als typischer überkuppelter Rundbau mit acht tief in das Mauerwerk gehenden Füllnischen völlig anders gestaltet.

Manches spricht dafür, daß es nicht die Beliebtheit der Bauform allein war, die Bischof Ursus einen solchen Grundriß wählen ließ. Im Grundriß ist nämlich die Achtzahl enthalten, welche den achten Tag, und damit die Auferstehung Christi, das ewige Leben und die Seligkeit versinnbildlicht: es ist ja die Taufe, die dem Christen verheißt an dieser Gnade teilzuhaben. Nur ein einziges Zeugnis gibt es dafür, daß die Symbolik der Achtzahl für die Wahl eines oktogonalen Baus als Baptisterium entscheidend gewesen ist: es ist das vom hl. Ambrosius für das Baptisterium der mailänder Theklakirche verfaßte Weihepigramm, das selbst wiederum aus acht Distichen besteht. Je eines wird auf einer der acht Seiten des Oktogons angebracht gewesen sein; hier die vier ersten:

Mit acht Nischen erhebt sich der Tempel zu heiligem Brauch.
Oktogonal ist der Brunnen gefaßt, würdig der heiligen Gabe.
In der heiligen Achtzahl mußte das Haus der heiligen Taufe entstehen,
in der den Völkern heimkehrte in Wahrheit das Heil
im Licht des (siegreich) erstehenden Christus, der löset alle Riegel
des Todes und aus den Gräbern die Toten erweckt
und von der Macht der Sünde befreit die reuig bekennenden Sünder,
da er sie reinigt im Wasser des kristallhell fließenden Taufquells.

(Übersetzung von F. J. Dölger)

Damit wurde das Baptisterium als Bau Ausdruck der tieferen Bedeutung seiner Funktion und der durch die reinigende Taufe verheißenen Gnaden.

BEDEUTUNG DES MOSAIKSCHMUCKS

Der Schmuck der Kuppel und der Wände ist vom Sinn des Raumes bestimmt, in ihm manifestiert sich eine höhere Sphäre: in diesem Raum sind die irdische und die himmlische Welt gegenübergestellt und zugleich vereint, gemäß den Vorstellungen der Alten Kirche.

Inmitten der Kuppel befindet sich das Bild der Taufe Christi im Jordan (Taf. 39. 41) unmittelbar über dem Taufbecken in der Mitte des Raumes und damit ist es als Vorbild aller Taufen im Namen Jesu Christi gesetzt.

"Hierauf erscheint Jesus von Galiläa am Jordan bei Johannes, sich von ihm taufen zu lassen. Der aber wehrte ihm und sagte: ich habe nötig, von dir getauft zu werden, und du kommst zu mir? Jesus aber antwortete ihm: laß jetzt, denn also ziemt es sich für uns, alle Gerechtigkeit zu erfüllen; da ließ er ihn machen. Als aber Jesus getauft war, stieg er alsbald herauf vom Wasser, und siehe da taten sich die Himmel auf, und er sah den Geist Gottes herabfahren wie eine Taube und auf ihn kommen. Und siehe, eine Stimme aus dem Himmel sprach: dies ist mein Sohn, an dem ich Wohlgefallen gefunden." (Matth. 3, 13–17).

Ähnlich lautet der Bericht bei Markus (1, 9–11), während bei Lukas (3, 21–22) die Taube auf Jesus während der Taufe durch Johannes herabfuhr und Gott sprach: "Du bist mein Sohn, ich habe dich heute gezeugt."

Im Johannes-Evangelium (1, 29–34) gibt der Täufer selbst Zeugnis: "Siehe, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt wegnimmt, Dieser ist es, von dem ich sagte: nach mir kommt ein Mann, der vor mir da ist, weil er eher war als ich. Und ich kannte ihn nicht; aber damit er für Israel geoffenbaret werde, darum kam ich mit Wasser taufend. Und Johannes zeugte also: ich habe den Geist geschaut herabfahrend wie eine Taube vom Himmel, und er ruhte auf ihm. Und ich kannte ihn nicht; aber der mich gesandt hat zu taufen mit Wasser, der sprach zu mir, auf welchem du siehst den Geist herabfahren und auf ihm ruhen, der ist es, der mit heiligem Geist tauft. Und ich habe es gesehen und bezeugt, daß dieser ist der Sohn Gottes."

Die Offenbarung Gottes in der Taufe Jesu, die alle vier Evangelien vermelden, ist als Theophanie für die Alte Kirche gleichsam zeitlos und gehört also einem überirdischen Bereich an. Erst damit wird die Stellung des Taufbildes und sein ganzer Sinn innerhalb des Schmuckes im Baptisterium verständlich. Im Bewußtsein der Alten Kirche verbanden sich mit der Taufe wunderbare Zeichen, welche den übernatürlichen Charakter gerade dieses Ereignisses bezeugten, in dem Gott zum ersten Mal Jesus als seinen Sohn offenbarte, im besonderen also Jesu Göttlichkeit. Die Vorbedeutungen im Alten Testament sowie solche legendäre Erscheinungen, die in den Kanonischen Schriften des Neuen Testamentes fehlen, haben daher in einer Reihe von Darstellungen der Taufe Christi, und so auch in jener des Baptisteriums der Kathedrale, ihren Niederschlag gefunden.

Wie so häufig die Gotteserscheinungen ist auch jene bei der Taufe von einem übernatürlichen Licht oder dem Feuer begleitet, ja Christus selbst ist "das Licht" (Joh. 8, 12); die Taube wird feurig, oder das Feuer erscheint auf dem Wasser des Jordan, und im Ebionäer-Evangelium heißt es nach dem Worte Gottes (nach Luk. 3, 22): "Und sofort umstrahlte den Ort ein großes Licht". Das übernatürliche Licht bei der Taufe hat man auch typologisch gedeutet: es erfülle die Verheißung, die Gott gab mit der Feuersäule als führendes Mal beim Auszug aus Ägypten. Alle diese Spekulationen entstanden in der östlichen Theologie, doch sind sie wohl schon bald auch im Westen allgemein bekannt geworden. Auf sie scheint auch der Dichter Juvencus im vierten Jahrhundert anzuspielen: "Dem Emporsteigenden wird sichtbar die Gegenwart Gottes. Es zerteilt sich die *goldfarbene* Luft des siebenfachen Himmels und von oben herab kommt der Geist aus der Wolke ähnlich der Taube und er begoß den Leib Jesu mit heiligem Hauch." Diese Lichterscheinungen sind es sicherlich, welche den Künstler veranlaßten, anstelle des sonst in der Kuppel verwendeten Blaugrundes für das Bild der Taufe einen Goldgrund zu wählen, als eine "goldfarbene Luft".

In der patristischen Exegese und in den Predigten nehmen die Wasser des Jordan einen weiten Raum ein. Setzte man doch häufig die Taufe mit dem Jordan überhaupt gleich, und in seinen Wassern wurden durch Christi Taufe alle Wasser geheiligt. Der Fluß und seine Wasser nun, die Elemente, kommen selbst in Bewegung so wie es einst geschehen war, als die Israeliten unter Josua mit der Bundeslade durch den Jordan zogen in das Gelobte Land hinein, ein Ereignis, das auch als Typus der Taufe aufgefaßt worden ist: damals waren die Wasser aus Scheu vor der Gottheit zurückgewichen. Dieses Wunder ist, zusammen mit dem des Durchzugs durch das Rote Meer, Thema des Psalms 114, der mit der Taufe Christi zusammengebracht wird:

"Da Israel aus Ägypten zog, das Haus Jakob aus dem fremden Volk, da ward Juda sein Heiligtum, Israel seine Herrschaft. Das Meer sah und floh; der Jordan wandte sich zurück ... Was war dir, Meer, daß du flohest, und du, Jordan, daß du dich zurückwandtest? ... Vor dem Herrn bebte die Erde, vor dem Gott Jakobs, der den Fels wandelte in einen Wassersee und die Steine in Wasserbrunnen."

Aber im Gegensatz zu jener Vorzeit mit ihren Vorzeichen blieben nach einigen Berichten die Wasser des Jordan bei der Taufe Jesu stehen, sei es weil der Herr selbst durch den Täufer den Wassern befehlen ließ, stillzustehen, sei es, weil Christus den Leib angenommen hatte: nach einer Hippolyt von Rom zugeschriebenen, aber sicherlich kaum vor dem Ende des vierten Jahrhunderts entstandenen Taufpredigt erkannten jedoch die Wasser zuerst nicht das Mysterium des göttlichen Planes und, darüber erschrocken, Gott in Knechtsgestalt (Philipp. 2, 7) zu sehen, wichen sie zurück; als sie aber Gottes Ratschluß erkannten, beteten sie um sein Mitleid, da er gekommen war, die Welt zu retten und nicht zu richten. Wohl waren es ganz besonders die Berichte jener wunderbaren, legendären Vorgänge, die dazu führten, den personifizierten Flußgott bei der Taufe anwesend darzustellen: so verkörpert im Taufbilde des Baptisteriums der sich mit verhüllten Händen ehrfurchtsvoll nahende Flußgott die den erschienenen Gottessohn anbetenden Wasser und er ist damit Zeuge der Göttlichkeit Jesu.

Einem anderen Bereich von Vorstellungen gehört das lange, goldene und gemmenbesetzte Kreuz an, das der Täufer in der Linken anstelle des Hirtenstabes wie in anderen Taufbildern hält; kaum wird dieses Kreuz mit der Ankündigung des Gotteslammes zusammenhängen, womit ja Johannes mittelbar auf Jesu Kreuzestod hinwies (Wilpert), auch ist es wohl nicht auf die Zweite Ankunft des Herrn zu beziehen, nämlich als deren Vorläufer, sowie Johannes der Vorläufer der ersten Ankunft war, sondern es gehört eher zu Johannes dem Täufer selbst, der dieses Kreuz als Siegeszeichen trägt, als Zeichen seines Triumphes, "welchen der Vorläufer Christi und Herold der christlichen Taufe als Blutzeuge errang" (Schäfer).

Unmittelbar auf jedes Taufgeschehnis wurde in der Exegese die Geistestaube bezogen. Nach Tertullian (de bapt. 8, 3. 4) fliegt die Taube des Heiligen Geistes herbei, um den Frieden Gottes zu bringen, jedesmal wenn der Täufling gereinigt aus dem Taufbade steigt, und nach Ambrosius ist es die Taube, welche bei der Taufe über den Täuflingen erscheint und die Wiedergeburt erwirkt (de myst. 59).

Mit der Taufe Christi ist der Sinn beider Züge der zwölf Apostel eng verbunden (Taf. 39. 42–61): zweifellos soll ihre Anwesenheit bei der Taufe Christi zuerst auf die Sendung hinweisen, die ihnen Jesus nach seiner Auferstehung befahl: "Mir ist alle Gewalt im Himmel und auf der Erde. Gehet hin und werbet alle Völker, durch die Taufe auf den Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes, und lehret sie halten alles, was ich euch befohlen habe. Und siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an das Ende der Welt" (Matth. 28, 18–20). Nach dem Johannes-Evangelium (20, 19–24) erschien der Auferstandene den Jüngern am Abend und sagte zu ihnen: "Friede sei mit euch; so wie mich der Vater abgesandt hat, so sende auch ich euch. Und da er das gesagt, blies er sie an und sagte zu ihnen: empfanget den heiligen Geist. Wenn ihr jemand die Sünden vergebet, dem sind sie vergeben; wenn ihr jemand die Sünden behaltet, dem sind sie behalten." Es ist also jene Sendung, bei welcher der Auferstandene den Jüngern den in der Taufe empfangenen Heiligen Geist übertrug und wodurch die Jünger erst die Apostel, die Abgesandten Gottes also, wurden; so zählte bald Paulus zu ihnen, der nicht Jünger des lebenden Jesus gewesen war, sondern den der Auferstandene berufen hat. Im Taufhause nun entspricht der Platz, den die Apostel einnehmen, demjenigen um die Piscina im Raume unten: es ist der Platz wohl des Klerus und des Bischofs, des Vollziehers der Taufe in der Nachfolge der Apostel.

Die Handlung, in welcher die Apostel dargestellt sind, bezieht sich jedoch nicht auf die Taufe selbst; denn sie bringen goldene Kränze dar. Diese Gaben gelten Christus, ohne daß er als der Empfangende, etwa inmitten der Apostel thronend, dargestellt wäre, denn er ist ja bereits in der Taufe am

Jordan anwesend; es sind wohl jene Kränze, welche die Apostel gleich den Märtyrern, ja als Märtyrer, als Siegespreis empfingen.

Christus gibt abermals der dritten Zone den Sinn. Die acht durch Akanthusgewächse voneinander getrennten Architekturen bilden einen glänzenden Rahmen zum Verherrlichen der von ihnen geborgenen Gegenstände und zum Hervorheben ihrer Bedeutung. Die Hauptelemente erscheinen vier Mal: die Throne stehen über den unteren Nischen und damit in den Hauptachsen des Gebäudes; ihre Bedeutung mag daher die entscheidende sein. Ihren Sinn erschließen die über Purpurmantel und Kissen an die Rücklehne eines jeden Throns gelehnten goldenen, ein Kreuz umschließenden Scheiben: bei ihnen kann es sich nur um das Siegel Christi, σφραγίς, handeln, um jenes Kreuzeszeichen, das überall für Christi Namen gesetzt wird. Dieses Kreuz, das Zeichen des Namens Christi, des ὄνομα Χριστοῦ, wird zum Zeichen seiner universalen Herrschaft: die Herrschaft über die ganze Welt verbildlichen symbolisch die Throne in den vier Himmelsrichtungen, nach Osten und Westen, nach Norden und Süden hin. Auch der zusammengelegte purpurne Mantel auf dem Thronkissen weist hier als Christi Mantel und zweifellos als königliches Insigne auf Christi Herrschaft, als himmlischer König.

In diesem Zusammenhang müssen auch die vier Altäre mit den vier Evangelien gedeutet werden. Selbst wenn sie auf den der Taufe vorausgehenden Ritus der apertio aurium anspielen sollten, bei welchem die vier Evangelien von vier Diakonen getragen auf die Ecken des Altars gelegt und den Täuflingen erläutert wurden, muß ihr Sinn im Schmucke des Taufhauses viel eher in der Ausbreitung von Christi Lehre, von Christi Wort also, über die ganze Welt liegen: dieses war nun Christi Auftrag an die darüber dargestellten Apostel gewesen, und damit waren auch sie es, welche die geistige Herrschaft Christi über die Welt begründeten.

Name und Wort Christi sind es, welche in der ganzen Welt herrschen, unter Christi Zeichen steht die Welt. Die Apostel waren es, die als erste Missionare die Lehre verkündigten und ausbreiteten.

Wahrscheinlich sind schließlich die Kränze auf den Sesseln neben den Altären als Siegespreis für die Erwählten aufzufassen, für die wahrhaft Gläubigen in Christo, ein Lohn, der in Christi kommendem Reich bereit liegt.

Die Blattgewächse der Mosaiken in den Kuppelzwickeln, die zwischen den Architekturen der Throne und Altäre aufwachsen, und die Rankenpflanzen der Kuppellünetten haben als ornamentale Elemente eine vorwiegend schmückende Funktion, indem sie eine figürlich neutral erscheinende Zone bilden; ihrer Bedeutung nach dürfen es wohl nicht Lebensbäume, sondern paradiesische Gewächse in einem allgemeinen Sinne sein.

Auf Christi Kommen und sein Reich weisen die Gestalten des Stuckreliefs im Fenstergeschoß hin (Taf. 72–79. 81); wohl tragen sie die von ihnen verfaßten heiligen Schriften des Alten Testamentes, und man darf daher in ihnen zuerst die sechszehn Propheten des Alten Testamentes erkennen. Die Reihe der Propheten und alttestamentlichen Künder setzt sich fort in den acht darunter im Mosaik der Bogenzwickel verharrenden, buchtragenden Gestalten (Taf. 88–93): denn zu den Propheten zählte man auch Hiob, Moses, Josua, Samuel, David und Salomon, vor allem aber gehören zu ihnen jene, die nicht eigene Offenbarungsbücher hinterließen, wie Elias und Elisaeus, und weiter Nathan, Ahijah, Jojakim, Azariah, Hanan, Hezâêl, Jehu: aus diesen, die alle Künder des kommenden Christus waren, hat man also acht ausgewählt.

In der Fensterzone befinden sich über den Aediculae eines jeden Propheten nun Darstellungen, die, als heilsgeschichtliche Ereignisse oder als Mittel des Heiles, unmittelbar mit den Propheten selbst oder mit ihrer Verkündigung des Kommenden in Verbindung stehen werden: Errettung des Propheten Daniel in der Löwengrube (Taf. 82), Verschlingen und Ausspeien des Propheten Jonas durch

den Walfisch (Taf. 85), ein Ereignis das selbst als Vorzeichen auf Christi Tod und Auferstehung nach drei Tagen aufgefaßt worden ist, die Übergabe des Gesetzes an Petrus im Beisein des Paulus (Taf. 83) sowie Christus über Löwe und Schlange (Taf. 84), als Sieger über das Böse, Bilder, die gerade in Ravenna immer wieder in heilsgeschichtlichen Zusammenhängen und daher auch in anderen Baptisterien anzutreffen sind. Sodann erscheint das erlösende Kreuz zwischen zwei Lämmern (Taf. 76), wohl zwischen den Aposteln Petrus und Paulus, in Anklang an Ps. 42,2f. zwischen zwei Hirschen schließlich der Kantharos mit dem von Christus verheißenen Wasser des Lebens (Taf. 78), das auch auf das Taufwasser bezogen wird. So ist es wenig wahrscheinlich, daß die übrigen Paare verschiedenartigster Tiere (Taf. 86. 87), welche jeweils einen Korb mit Früchten flankieren, gleichsam eine dekorative Ergänzung der heilsgeschichtlichen Exempla bilden, sondern sie werden in denselben Bedeutungszusammenhang gehören: diese Tiere, unter ihnen nun gezähmte, einst gefährliche Raubtiere wie Löwen, essen nämlich von den Früchten des Paradieses oder vom Baume des Lebens, die wie das Wasser des Lebens ewiges Leben spenden. Der paradiesischen Sphäre gehören sicherlich auch die Vögel im Stuck der Fenstergewände an.

In der untersten Zone befanden sich zu den Seiten der Prophetengestalten wieder Darstellungen, auf welche die prophetische Verkündigung hingewiesen hatte: denn die erhaltenen Tituli (Abb. 177–179) der verlorenen Mosaiken in den vier Nischen betreffen heilsgeschichtliche Ereignisse, die auf das Wasser oder die Taufe hinweisen, Zeugnisse göttlicher Gnade, welche die Taufe vermittelt. Immer wieder erscheint in den Baptisterien ebenso wie auf Denkmälern der Grabeskunst, die Figur des Guten Hirten als des Heilsbringers. Diesem gegenüber hatte der Täufling, wenn er sich nach Osten richtete, die Sündenvergebung vor sich, die als die remissio peccatorum eine zentrale Bedeutung im Taufritus hatte. Die in der Liturgie erscheinende Errettung des Petrus auf dem Galiläischen Meer findet sich auch unter den Darstellungen anderer Baptisterien. Die Fußwaschung der Apostel wird zur Zeit der Ausschmückung des Baptisteriums sicherlich bereits den später immer wieder darin gesehenen Sinn erhalten haben: die Taufe der Apostel.

So hatte der Bildschmuck seinen Höhepunkt in der himmlischen Taufe. Sie führt zu den Mitteln des Heils und der Gnade, zur Auferstehung, dem ewigen Leben, zum Reiche Christi. Auf dieses Reich haben bereits die Propheten des Alten Testaments kündend hingewiesen und die Apostel verbreiteten Christi Lehre über die ganze, von Christus beherrschte Welt.

DAS SCHMUCKSYSTEM DES INNEREN

Für die Geschichte des Innenraum-Schmuckes ist das Kuppelmosaik von höchster Wichtigkeit, nicht allein als das am besten erhaltene frühchristliche Beispiel dieser Art, sondern besonders weil die verschiedenen Elemente und die Gesamtstruktur der Komposition durch ihre Beziehungen zu Formen nicht nur der vorausgehenden, sondern auch der folgenden Zeit entscheidende Einsichten in die Entwicklung der Innenraum-Dekoration ermöglichen.

Für die geometrische Form der Kuppel als hohle Kalotte, als Halbkugel, ergaben sich von vornherein für die Einteilung, die Struktur des Kuppelschmucks, zwei verschiedene Möglichkeiten, die jedoch sich durchdringend, also zusammen angewandt werden konnten und in der Tat so angewandt worden sind: die vertikale Einteilung durch Meridiane, wodurch die Felder als Ausschnitte entstehen, und die Einteilung durch horizontale Ringe, welche die Zonen abteilen. Die so häufig im Kuppelzenit vorhandene runde Öffnung, das Opaion, hat wohl vor allem bewirkt, daß man auch in den im Schei-

tel geschlossenen Kuppeln anstelle des Opaion einen Diskus, meist in der Form eines Bild-Medaillons, in der Dekoration aussparte.

Die älteste bekannte antike, figürliche Dekoration einer Kuppel ist das Fresko der Grabtholos von Kazanläk in Bulgarien, die schon um die Wende vom vierten auf das dritte vorchristliche Jahrhundert entstanden sein wird und daher der frühhellenistischen Kunst angehört. Hier ist die horizontale Einteilung in Zonen bereits konsequent durchgeführt: in beiden, durch Ringe abgeteilten Zonen finden sich fortlaufende Figurenfriese. Wichtig für die folgende Entwicklung ist es weiterhin, daß man zur Abteilung der Zonen Elemente von Scheinarchitekturen verwendete: unten ein vollständiges Gebälk, darüber ein hauptsächlich aus stark geschattetem Eierstab und Zahnschnitt bestehender Ring.

Während man in der römischen Kunst zur Zeit der Republik und der ersten Kaiser Kuppeln und kuppelartige Gewölbe mit dem damals beliebtesten Gewölbeschmuck, nämlich Kassetten- und Sternenmuster, letztere also gleichsam als Abbild des Himmelszeltes, dekorierte, scheinen seit dem ersten Jahrhundert nach Christus reichere Kuppeldekorationen ausgebildet worden zu sein.

An einer nicht mehr erhaltenen Kuppel aus den Titus-Thermen zu Rom, also noch aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert, war die Kalotte in drei Ringzonen und ein Mittelmedaillon eingeteilt, welches letztere von einem zeltartigen, in acht Spitzen auslaufenden Gebilde umgeben war: hier bestimmten also schon Meridiane und Zonen sowie das Zenit-Medaillon die Struktur.

Alle diese Kuppeldekorationen sind in Malerei ausgeführt, doch sind schon im ersten Jahrhundert nach Christus Kuppel-Mosaiken nachzuweisen, wie etwa am sogenannten Tempio di Mercurio zu Baiae, ohne daß man allerdings die Muster noch erkennen könnte.

Drei spätantike, doch erheblich ältere Kuppeln als die des Baptisteriums zeigen wieder die erwähnten Struktur-Elemente: an dem um dreihundert erbauten, Tor de Schiavi genannten Mausoleum an der Via Praenestina vor Rom umgeben das Opaion im Zenit Zonen, die wohl Figurenfriese enthielten und auch vertikal unterteilt waren. Sehr viel besser erhalten ist der sicher um einige Jahrzehnte jüngere Mosaikschmuck einer Kuppel in Centcelles bei Tarragona, wo die Struktur des Schmucksystems sicher ergänzt werden kann: wieder umgeben drei Zonen mit Figurenfriesen ein Medaillonbild im Zenit. Die zweite Zone ist durch Säulen in Bildfelder aufgeteilt: die Zone hat also einen architektonischen Rahmen, ebenso verlaufen in der obersten Zone Ornamentstreifen in Meridianrichtung. Eine Reihe von Nachzeichnungen und Stichen geben schließlich eine klare Vorstellung von der Ornamentstruktur der Kuppelmosaiken des Mausoleums der Constantina an der Via Nomentana vor Rom: acht reiche Pflanzenkandelaber teilen als Meridiane acht Segmente ab und laufen in einem gefalteten, zeltartig gestalteten, ornamentalen Medaillon im Zenit zusammen; unter den Kandelabern verlief ein breiter Streifen mit einer Wasserlandschaft, zwischen den Kandelabern rahmte Ornamentwerk je zwei rechteckige Felder mit biblischen Darstellungen. In diesen älteren Beispielen finden sich fast alle Grundelemente der Struktur des Kuppelschmucks im Baptisterium, und zweifellos ist ihr Schmucksystem als solches nicht von der flachen Wand auf die Kuppelfläche übertragen, sondern nur die Variation eines viel älteren Schemas, das an den Kuppelflächen selbst ausgebildet worden ist. Es versteht sich, daß der Gesamtaufbau eines solchen Kuppeldekors sein Gegenstück in den mehrzonig gegliederten Dekorationen gerader Wände hatte, deren nach oben gerichteter Aufbau eine parallele Entwicklung durchmachte.

Eine Reihe von engeren Übereinstimmungen finden sich nun in den Kuppelmosaiken von Hagios Georgios zu Thessalonike. Hier sind in weitaus größeren Dimensionen, vermehrt durch eine Reihe von Motiven, ja durch eine ganze Zone, in großartiger Weise ein ähnliches Schema und ähnliche Motive verwirklicht: zu unterst eine Zone von acht doppelgeschossigen Scheinarchitekturen, die zum Teil

ebenfalls den Altar mit dem Evangelium oder das Gemmenkreuz in einem Ciborium bergen, vor denen je zwei Märtyrer als Oranten, also betend, stehen; zwischen den Architekturen, die sich wie im Baptisterium nach oben leicht verjüngen, da ihre Vertikalen der Meridianrichtung folgen, Kandelaber aus Akanthusblättern und -kelchen, eines dem im Baptisterium sehr ähnlichen Typus. Von den zerstörten Mosaiken der folgenden Zone sind nur die Reste eines grünen Bodenstreifens mit Füßen, und wie die Fußstellung vermuten läßt, von zwischen zwanzig und dreißig schreitenden Gestalten wie im Baptisterium vorhanden, während das Zenit-Medaillon mit dem Bilde Christi von vier schwebenden Engeln in einer dritten Zone getragen wurde. Höchstwahrscheinlich sind diese Übereinstimmungen eher auf ein gemeinsames Vorbild als auf eine unmittelbare Abhängigkeit zurückzuführen; in welcher Sphäre ein solches Vorbild zu suchen wäre, wird später zu berühren sein.

Wie bei der Mehrzahl der erwähnten Beispiele ist im Baptisterium das übergeordnete Strukturprinzip die Einteilung in Zonen durch ornamentale Ringe (Taf. 39): sie scheiden zugleich die einzelnen Themen oder Themenkreise der Darstellung. Die in Richtung der Meridiane verlaufenden, trennenden Elemente sind eher Grenzen innerhalb des Bildthemas oder -kreises. Im Baptisterium sind nun diese Elemente als Pflanzen gestaltet und sie bilden daher nie zusammen mit den die Zonen begrenzenden Ringen einen geschlossenen Bildrahmen; sie bleiben damit natürlich teilende Glieder innerhalb der Bildfriese.

Der Schmuck des Baptisteriums ist eines jener seltenen Beispiele, bei denen die vielfältigen Möglichkeiten römischer Innenraumdekoration erhalten oder durch umfangreiche Reste noch nachweisbar sind: opus sectile, die Wandverkleidung in farbigem Stein, farbig getöntes Stuckrelief, gerahmt von Blendarkaden, und schließlich Mosaik. Daß in der Dekoration eines Innenraumes die glatte Fläche, die reliefierte, mehrschichtige Wand, verbunden mit einer perspektivischen Illusionsarchitektur in Stuck, die wiederum in der Mosaikmalerei sich fortsetzt, nicht neu war, sondern auf eine alte Tradition zurückgeht, läßt sich aus den erhaltenen Denkmälern erschließen, wenn auch kein so reich variiertes Beispiel aus einer Epoche, in der dieses Dekorations-System ausgebildet wurde, erhalten blieb. Verwandt war das nur wenige Jahrzehnte ältere Dekorations-System der von Sixtus III. (432–440) erbauten römischen Marienkirche, und zwar auf den Hochwänden des Mittelschiffes.

Obgleich die Struktur der Wand mit den zweigeschossigen Blendarkaden der älteren Periode angehört, hat der für den nach dem Einbau der Kuppel angefertigten Entwurf einer neuen Gesamtdekoration verantwortliche Künstler die Aufgabe meisterhaft gelöst, indem er eben diese ältere Struktur in der neuen aufgehen ließ und eines der grundlegenden Prinzipien der älteren für diese neue Dekoration mitbestimmend machte. Denn die Horizontale ist für die gesamte Struktur der Dekoration des Baptisteriums entscheidend, neben zwei anderen Prinzipien: die Gebäudeachsen und damit die als Symmetrie zur Achse erscheinende Paarigkeit; das Alternieren von Motiven in Linie und Farbe im horizontalen Sinne.

Einst war die Dekoration im unteren Geschoß in noch stärkerem Maße durch die horizontalen Zonen bestimmt (Taf. 37): eine klar abgesetzte Wandzone mit Marmorverkleidung, dann darüber horizontal davon geschieden, ein Streifen in Mosaik, von dem die Bogen der unteren Blendarkaden allein erhalten blieben. Die Vertikale der Säulen in den Ecken wird wohl in der Mosaikzone von den über den Kapitellen aufwachsenden kandelaberartigen Pflanzen und den auf ihnen ruhenden Medaillons mit den Propheten aufgenommen aber nicht eindeutig in der Vertikale bis zur nächsten Zone, den Ecksäulen im Fenstergeschoß, durchgeführt. Denn es schließt die untere Blendenzone ein breites Stuckgesims ab, das zugleich die Funktion einer Basisplinthe für die Ädikula-Architektur des Fenster-

geschosses ausübt. Unzweifelhaft hat das Einfügen der Konsolen über den Ecksäulen und das Aufruhen der Bogen der Kuppel zu einer Betonung der Ecken geführt und damit die Möglichkeit zur Ausbildung der Vertikale gegeben. Jedoch bleibt auch hier wieder die Horizontale herrschend, da in den Kuppelzwickeln aus breiten Blattkelchen blattbewachsene Stengel zwischen den Architekturen der Throne und Altäre aufwachsen, die Vertikale der Säulen in den Ecken darunter aufnehmend (Taf. 39. 40). Der Blattkelch ist aber nicht unmittelbar auf das darunterliegende Glied aufgesetzt und führt daher die Vertikale nicht ununterbrochen fort, sondern er scheint ganz ornamental auf der Fläche des Kuppelzwickels zu schweben, der durch die in der Höhe der Kuppelbogenscheitel gezogene Bodenlinie der Gold-Architektur abgesetzt ist. Die Kuppelzwickel bilden nun zusammen mit den Kuppellünetten insgesamt wiederum eine besondere ornamentale Zone. Stärker ist die untere Kuppelzone durch einen breiten Streifen von der mittleren mit der Apostelprozession geschieden; vor allem fallen die 'Meridiane' beider Zonen nirgends zusammen: nirgends werden in dem Apostelfries die Achsen der Throne und Altäre aufgenommen, nirgends stehen die Gewächse beider Zonen genau übereinander, einer Meridianlinie folgend; allein vier Kandelaber zwischen den Aposteln wachsen, nur leicht gegenüber den Pflanzen darunter verschoben, aus dem Boden heraus, während sonst überall die Stellung gänzlich verschieden ist. Schon daraus ergibt sich auf das klarste, daß beide Zonen unabhängig voneinander, also als horizontale Einheiten, konzipiert worden sind.

Von der übrigen Kuppeldekoration ist das Medaillon im Zenit mit der Taufe Jesu auf das stärkste isoliert (Taf. 41), was der Wechsel der Farbe des Grundes, von Blau zu Gold, noch besonders hervorhebt. Die Bedeutung gerade dieses Phänomens werden wir noch näher untersuchen.

Im ganzen Schmuck (Taf. 39. 40), ausgenommen das Medaillon der Taufe, wirkt, wiederum in der Horizontale, der alternierende Rhythmus. Im Zuge der Apostel wechselt die Stellung der Figuren und die Farbe der Gewänder nämlich von goldenem und blaugrauem Pallium und goldener und blaugrauer Tunica. In der unteren Kuppelzone alternieren nicht nur die perspektivischen Architekturen und die von ihnen umschlossenen Gegenstände, sondern auch die Kandelaber: Zeichnung und Farbe wechseln auch bei ihnen miteinander ab, ebenso wie bei den ornamentalen Mosaiken der Bogenlaibungen an den Kuppelzwickeln.

Ein vielfaches Alternieren zeigt auch die Zwischenzone der Fenster: schon in den Lünetten der Kuppel entwuchsen einst die Akanthusranken abwechselnd Kantharoi und Akanthusblatt-Kelchen, mit einer einzigen Ausnahme. Die Nischen sodann haben abwechselnd einen runden und einen spitzen Giebel, die, wieder abwechselnd, eine Muschel mit dem Schloß unten oder oben umschließen.

Im unteren Geschoß alternieren Nischen und Arkaden vor der flachen Wand, figürliche Szenen in den Nischen wahrscheinlich mit ornamentalen Feldern auf den Wänden, und weiter wechseln die ornamentalen Motive der unteren Bogenlaibungen miteinander ab, ebenso wie es im opus sectile mit runden und rechteckigen Platten in der Mitte jedes einzelnen Feldes der Fall war.

Ein solches regelmäßiges Alternieren zeigen jedoch nicht die Propheten in den unteren Mosaiken und in den Stuckreliefs des Fenstergeschosses. Hier erscheinen in ungezwungener Weise drei Haltungen: die Propheten halten entweder eine geschlossene oder eine offene Rolle mit beiden Händen oder einen offenen Codex mit der Linken, während die Rechte im Sprechgestus erhoben ist.

Letztlich entscheidend, alle Zonen verbindend, auch das Medaillon der Taufe, sind die Achsen des Baus.

In der Tat sind Taufbild und Apostelzone durch die Ost-West-Achse ausgerichtet: so wie Johannes und Jesus zu seiten der mit der Gebäudeachse zusammenfallenden Bildachse stehen, so stehen sich rechts und links von dieser, wenn auch leicht nach rechts verschobenen Achse die beiden Apostel-

fürsten gegenüber, als die Anführer der beiden darbringenden Prozessionen. Nicht völlig regelmäßig ist die Einteilung in Abschnitte durch die pflanzlichen Kandelaber, zweifellos um eine Starre zu vermeiden und um den Eindruck eines zufällig-natürlichen Verlaufes der Prozession hervorzurufen. Andererseits konnten wegen der Ausrichtung nach dem Bilde mit der Taufe Christi, was schon allein der Sinn der Darbringung der Kränze an Christus erforderte, die zwölf Apostel nicht zu je drei in die vier der unteren Zone entsprechenden Abschnitte untergebracht und damit jedenfalls vier von den zwölf Pflanzenkandelabern der Apostelzone gleichsam als Fortsetzung der äußeren Kandelaber zwischen den Architekturen eingesetzt werden.

Die architektonischen Achsen richten nun in noch konsequenterer Weise den unteren Bildschmuck des Fenster- und Erdgeschosses aus, wo der Schmuck stärker als in der Kuppel von architektonischen Gegebenheiten bestimmt wird. Mitunter sind es unscheinbare Züge, welche die Ausrichtung durch die Hauptachse von West nach Osten herausheben: so zum Beispiel haben nur das Ost- und das Westfenster mit Kassetten dekorierte Laibungen, in denen Vögel verharren, während die anderen Laibungen rein ornamental verstuckt sind.

Das Taufbild (Taf. 41) hat, wie sich ergab, nur ein Strukturelement mit dem anderen Schmuck des Baptisteriums gemeinsam: die Ost-Westachse, welche sowohl hier wie im Apostelfries zwischen den Figuren, sie ausrichtend, durchgeht; nicht wirksam ist im zentralen Bild vor allem das Alternieren der Motive.

Aber weit mehr trennt dieses Bild, in dem der ganze Bildschmuck auch inhaltlich kulminiert, von allen anderen zuerst die außerordentliche Rahmung, die reicher als die aller anderen Zonen ist. Während die beiden Ringzonen durch Linien eingefaßt sind, hat das Taufbild einen Eierstab als Rahmen, also einen gesimsartigen Abschluß. Sein architektonischer Charakter wird nicht nur durch die illusionistische Darstellung des geschatteten, also plastisch vorgestellten Ornamentes, sondern durch die gerafften Vorhänge darum hervorgehoben. Ganz illusionistisch erscheint der Vorhang als an einer das Eierstab-Gesims umkreisenden Stange aufgehängt: gleich als ob es sich um ein Rundfenster handelte. So entsteht in der Tat die Illusion eines Opaion, eines runden Zenitfensters: durch das Opaion der Kuppelbauten wird jedoch der freie Himmel sichtbar.

Daß die Illusion eines sich zum Himmel öffnenden Opaion in der Kuppel des Baptisteriums beabsichtigt war, ja eine Grundfrage für das Verständnis der Konzeption des ganzen bildlichen Schmuckes sein dürfte, kann kaum bezweifelt werden. Andernfalls wären gegen alle Regeln die Größenverhältnisse der verschiedenen Figuren im Baptisterium, der Propheten, der Apostel, des Täufers und Jesu. Während sich die Größe der Gestalten bis zu den Aposteln nach oben hin steigert, sind der Täufer, der Flußgott und selbst Jesus beträchtlich kleiner als die Apostel, die bei weitem die größten Figuren überhaupt sind. Nach spätantiker Vorstellung kam Jesus, gleich dem Kaiser, als der alles beherrschenden zentralen Figur die größte Dimension zu, um alle zu überragen. Die einzige mögliche Erklärung dafür erscheint uns, daß die Verkleinerung der Figuren des Mittelmedaillons gegenüber den Aposteln beabsichtigt war, um auf diese Weise die Illusion einer räumlichen Entfernung zwischen dem Apostelfries und der Taufszene hervorzurufen. Entscheidend ist aber ein anderes, fast immer bisher mißverstandenes Phänomen: während die beiden Kuppelzonen einen tiefblauen Grund haben und sich sogar zwischen Vorhängen und Medaillonrahmen der Grund zu Schwarzblau verdichtet, leuchtet in stärkstem Kontrast dazu das Taufbild in seinem goldenen Grund: dieser wirkt daher wie eine Lichterscheinung am Himmelsgewölbe, die vom dunklen Raum des Baptisteriums aus durch die Öffnung im Zenit wahrgenommen wird. Denn in der Tat hat der Goldgrund die Wirkung intensiv strahlenden Lichtes; er kontrastiert auf das schärfste gegen das Blau in den beiden Kuppelzonen.

Dieser Goldgrund verbildlicht also nichts anderes als die überirdischen Lichterscheinungen über dem Jordanfluß bei der Taufe Jesu.

Im höchstem Maße eindrucksvoll muß dieser Gegensatz bei dem Vollzug der Taufe selbst gewirkt haben. Schon im Dunkel der Nacht begann man mit den Vorbereitungen, um bei Tagesanbruch, am Ostermorgen, den Akt der Taufe zu vollführen. So brannten dann im Baptisterium die acht von der Kuppel herabhängenden Leuchter, jeder mit mehreren Flammen versehen, und strahlten ein diffuses Licht aus, dessen Flimmern sich im Mosaik spiegelte, den Goldgrund strahlend aufleuchten ließ, in scharfem Kontrast zu dem als nachtschwarz wirkenden Blaugrund, aus dem bewegt die goldenen Konturen der Architekturen und der Gewänder der Apostel sowie der phantastischen Pflanzen zwischen ihnen leuchteten. Verschwommen werden die Raumgrenzen erschienen sein, aber umso überwältigender die Schau des geöffneten, wunderbar in der Theophanie erstrahlenden Himmels.

KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG DES SCHMUCKS

Die Taufe Christi im Jordan gehört als ikonographisches Thema unzweifelhaft zu den ältesten der christlichen Kunst, gemäß der außerordentlichen Bedeutung dieses Ereignisses für das Christentum. Im wohl ältesten erhaltenen Bilde, einem Fresco in der Lucina-Gruft der Callixt-Katakombe an der Via Appia vor Rom, ist der Augenblick gewählt, als Jesus dem Jordan entsteigt, Johannes ihm helfend seine Rechte bietet und die Geistestaube herniederkommt. Aber bald, wohl noch im dritten Jahrhundert, kam ein anderes, für die Zukunft grundlegendes Bildschema auf, nämlich der Taufakt selbst: dem jugendlichen, nackt im flachen Jordan stehenden Jesus legt der bärtige Johannes die Rechte aufs Haupt: über Jesus fliegt die Taube herab. Mitunter sendet die Taube aus ihrem Schnabel den Heiligen Geist als Strahlen auf Jesu Haupt, wie im Taufbild des Baptisteriums der Arianer (Taf. 252). Der Vorwurf erscheint noch in den Darstellungen auf den vielleicht aus Oberitalien stammenden Elfenbeinen des fünften Jahrhunderts. Alle diese Darstellungen unterscheiden sich jedoch vorzüglich dadurch von dem Mosaik im Baptisterium, daß eines seiner integrierenden Elemente fehlt, nämlich die Personifikation des Flusses Jordan. Das erste erhaltene Beispiel dafür dürfte das von Weinlaub umrankte Relief auf einem Säulenschaft-Fragment in den Antikenmuseen zu Istanbul sein: die Wasser des Flusses bedecken Jesus bis über die Knie, während Johannes erhöht am Ufer steht und ihm die Hand aufs Haupt legt. Links neben Jesus verharren ehrerbietig zwei Engel, Tücher bedecken ihre Hände, unter ihnen sitzt, ruhig dem Ereignis zuschauend, die Personifikation des Jordan, indem allein der Rumpf aus dem Flusse herausragt. Während auch in Ravenna auf der dem Täufer gegenüber liegenden Seite die Gestalt des Jordan aus dem Wasser auftaucht (Taf. 41), fehlen die Engel mit den Trockentüchern oder Kleidern Jesu; sie kehren dagegen auf den meisten Darstellungen der Taufe in der byzantinischen Kunst bis weit in das Mittelalter hinein immer wieder. Man kann annehmen, daß es andere Beispiele des sitzenden Flußgottes gegeben hat, ja vor allem solche, die ihn ruhend halb nackt, den Oberkörper auf einen Arm stützend mit lässig ausgestreckten Beinen zeigten, also einen Typus, der unmittelbar an die Flußgötter-Allegorien der profan-antiken Kunst anknüpfte; wohl gingen solche Gestalten dem Jordan des Säulenstumpfes und des Baptisteriums voraus. Aber in Ravenna erscheint nicht mehr der ruhende Flußgott, sondern eine neue, im christlichen Sinne entwickelte allegorische Gestalt, die bewegt am Ereignisse teilnimmt: halb von den Fluten verdeckt, mit vom Mantel bedeckten Händen, leicht vorgeneigt, erweist der Jordan dem himmlischen Herrscher königliche Ehren, gemäß dem kaiserlichen Hofzeremoniell. Neben dem bärtigen Gesicht läßt nur der

Rohrstengel in der Rechten noch die Abkunft von den heidnischen Flußgöttern erkennen. Die Gestalt ist zur Allegorie der Wasser geworden, die das Mysterium des menschgewordenen Gottessohnes anbeten.

Man hat den Eindruck, daß darin das Mosaik im Baptisterium der Kathedrale einen Höhepunkt bedeutet, denn in dem etwa um ein halbes Jahrhundert späteren Baptisterium der Arianer hat der Flußgott nicht mehr diese tiefere Bedeutung; wohl ist er noch der ehrfürchtig staunende Zeuge der Offenbarung des Gottessohnes, während der Flußgott seit dem fortgeschrittenen sechsten Jahrhundert erschreckt sich abwendend dargestellt wird, die gleich einem Dämon vor der Gotteserscheinung zurückweichenden Wasser und damit eine typologische Interpretation wörtlich verkörpernd.

Auch die Erscheinung des Täufers ist in den Taufdarstellungen einer Reihe von Wandlungen unterworfen gewesen. Bald löste schon die Gestalt des Hirten die älteste des 'kynischen' Philosophen ab, als den 'Prediger in der Wüste', bekleidet mit Exomis und mit dem gekrümmten Hirtenstab, dem Pedum, in der Linken; oder Johannes trägt, wie es im Baptisterium der Kathedrale der Fall ist, über dem nackten, athletischen Körper nur das Leopardenfell: anstelle des Hirtenstabes hält er hier in der Linken das erste Mal ein goldenes, gemmenbesetztes Stabkreuz, ähnlich, aber viel prächtiger noch als jenes, das der Gute Hirte und der hl. Laurentius im Mausoleum der Galla Placidia tragen. Er hat das Siegeszeichen Christi gleich einer Reihe anderer Heiliger erhalten wie Petrus und Laurentius, Andreas und Paulus, Gervasius und Protasius, die man damit vor allen anderen Heiligen auszeichnete. Das Attribut des Stabkreuzes weist ikonographisch auf ein fortgeschrittenes Stadium einer ganz besonderen Entwicklung, auf die wir noch zurückkommen werden, hinweg von den gleichsam volkstümlich-schlichten Grundlagen der Kunst der christlichen Frühzeit, der Katakombenbilder und früheren Sarkophagreliefs, bis gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts.

In allen frühchristlichen Taufbildern ist Jesus natürlich nackt dargestellt, beide Arme hängen entspannt an den Flanken herab. In den Katakombenfresken und den Sarkophagreliefs ist er als Knabe gebildet, dessen Füße allein die Wasser des Flusses benetzen; so erscheint der Heiland noch in den Elfenbeinen westlicher Herkunft des fünften Jahrhunderts. Auch darin bedeutet das Mosaik des Baptisteriums eine neue Stufe: reichen bereits beim konstantinopler Säulenrelief die Wasser über die Knie des noch knabenhaften Körpers, so ist in Ravenna die nackte Jünglingsgestalt bis über die Scham in die Fluten getaucht, die jedoch den Körper deutlich durchscheinen lassen. Diese Darstellungsweise bleibt weiter im sechsten Jahrhundert üblich, was neben dem Mosaik des Baptisteriums der Arianer (Taf. 252), Elfenbeinarbeiten wie die Tafel am Thron des Maximian im Museo arcivescovile zu Ravenna bezeugen. Die Gestalt dieses jugendlichen, ja ephebenhaften Jesus richtet sich nach einem antiken, apollinischen Schönheitsideal; man wagt es noch, den Körper natürlich aufzufassen und wiederzugeben, ganz im Gegensatz zu den Darstellungen seit dem frühen Mittelalter, besonders in der byzantinischen Kunst, in der sich überall das Bild des bärtigen Christus mit asketischem, geschlechtslosem Körper, bis zu den Schultern vom Wasser des Flusses verdeckt, durchgesetzt hat, Züge, die kaum in den Monumenten des fünften und sechsten Jahrhunderts einen Keim, sondern eine mittelalterliche Gedankenwelt zur Voraussetzung haben.

Nicht nur die einzelnen Elemente des Mosaiks im Baptisterium (Taf. 41), die menschlichen Gestalten mit der ausgebildeten kräftigen Muskulatur und der natürlichen Bildung des Körpers und seiner Glieder vor allem, sondern auch die gesamte Komposition sind enger denn je in der frühchristlichen Kunst von der antiken Tradition bestimmt: die leichte Schrägstellung der Körper in die Raumtiefe und damit das Vermeiden strenger Frontalität oder des strengen Profils, ersteres deutlich im Körper Jesu, letzteres in der Gestalt des Täufers, sodann die Ausbildung von Spiel- und Stand-

bein bei Jesus, lassen die Gestalten in verschiedenen Tiefenrichtungen gegeneinandergesetzt erscheinen. (Allein die minderwertigen Ergänzungen des Kopfes und der Büste Jesu, und des Kopfes und der Schulterpartie bei Johannes machen diese Eigenschaften nicht unmittelbar augenfällig.) All dies macht das Mosaik zu einem erstaunlichen, lebhaften Beispiel des Fortwirkens der antiken Kunst, geprägt jedoch von der christlichen Bedeutung. Diese Verschmelzung ist es, die das Bild als ein ausgeprägtes Werk der Spätantike erscheinen läßt, und man wird nicht fehlgehen, die Erfindung eines solchen Werkes dem Kreise des kaiserlichen Hofes zuzuweisen, an dem die Pflege der antiken Formtradition vornehmste Aufgabe war.

Die Prozessionen der Apostel (Taf. 42–53) gehören in einen ganz anderen ikonographischen Zusammenhang. Die Gestalten selbst, als Gewandfiguren, gehen aus derselben Traditionsreihe hervor wie die bereits behandelten Apostel des Mausoleums der Galla Placidia, und wahrscheinlich hat man Apostel schon seit der Zeit vor Konstantin d. Gr. auf diese Weise dargestellt, nämlich nach dem Modell der alttestamentlichen Propheten, deren Darstellung in der jüdischen Kunst wohl unmittelbar nach jener der antiken Philosophen und Rhetoren gebildet worden ist. Doch gehört andererseits der Typus des mit verhüllten Händen schreitend Darbringenden zum imperialen Triumphalbild: die dem Kaiser als Gabe oder Tribut zugedachten Gegenstände, vor allem das aurum coronarium, durften nicht mit den bloßen Händen berührt und getragen werden. Die wenigen erhalten gebliebenen Beispiele der profan-imperialen Kunst machen es hinreichend klar, daß die beiden aufeinanderzugehenden Apostelzüge nach Darstellungen entsprechender höfischer Zeremonien gebildet sind, bei denen es den Anschein hat, als ob die Darbringer ihre Gaben sich selbst überreichten. Jedoch kann nach den kompositionellen Regeln der spätantiken Bildkunst kein Zweifel darüber herrschen, daß die Gabe der über den Prozessionen dargestellten Person gilt, in unserem Falle also Christus; dabei ist es gleichgültig, daß er in einem bildlichen Zusammenhang erscheint, der mit der Darbringung des aurum coronarium selbst gar nichts zu tun hat.

Mit einem besonderen Sinn für den Raum sind die Apostel zwischen die traditionellen Kandelaber eingefügt. Die durchgehende Höhe letzterer und der von ihnen gebildeten Grundkompartimente sind durch die vom Mittelmedaillon herabhängenden Vorhänge verkürzt, zumal der verbleibende Grund über den Vorhängen dunkelblau, fast schwarz, abgesetzt ist und dadurch die keilförmige Wirkung der Grundsektoren vermindert und diese besser proportioniert erscheinen. Die reichen Faltenwürfe mit den meist nicht senkrecht, sondern schräg nach außen führenden, bewegten Gewandzipfeln nehmen zum Teil die Meridianlinien der Kandelaber auf und füllen weitgehend den Grund. Unten, wo die Gewänder die Füße freilassen, breiten sich dagegen die üppigen Akanthuskelche der Kandelaber über die Fläche. So ist der Umriß der Gestalten, hauptsächlich durch die glockenförmig sich weitenden Gewänder, den Sektoren-Flächen vorzüglich eingepaßt. Klein sind im Verhältnis zu den Körpern die Köpfe, aber der bewegte helle Hintergrund der Vorhänge belebt und füllt die Fläche hinter ihnen.

Außerordentlich ist die Ausgewogenheit, das Aufeinander-Abgestimmtsein, aber zugleich der bewußte Kontrast der Gestalten, in der Bewegung von Gestalt zu Gestalt und auch in der Kontraposition von Bewegungen in ihnen selbst. Der rhythmische Wechsel der Bewegung verläuft in jedem Zug gleich dem anderen, das heißt die in den beiden Zügen sich in ihrer Folge und Stellung entsprechenden Gestalten entsprechen sich in der Bewegung des Körpers und selbst in der Gestik, also auch darin verlaufen beide Prozessionen symmetrisch zur Hauptachse des Gebäudes. Die Apostel Petrus und Paulus (Taf. 42. 53) schreiten sich in Seitenansicht entgegen, doch erscheinen ihre Köpfe im Dreiviertel-Profil. Andreas und Thomas (Taf. 43. 52) halten im Schreiten inne und blicken mit frontal gerichtetem Antlitz geradeaus, Jacobus Zebedei und Matthaeus (Taf. 44. 51) bewegen sich gemessen vorwärts und

ihre Gesichter sind im Dreiviertel-Profil gegeben; ähnlich verhalten sich Johannes und Jacobus Alfei (Taf. 45. 50). Philippus und Simon Cananeus (Taf. 46. 49) halten wieder ein, stehen gänzlich frontal und blicken geradeaus; sie tragen beide den Kranz nur mit der Linken, während sie die Rechte im Sprechgestus erhoben haben: diese beiden Apostelgestalten als die vorletzten eines jeden Zuges bewirken durch dieses Innehalten, das von der von ihnen allein durchgeführten Geste noch betont ist, eine Fermate im Rhythmus, während die beiden letzten Bartholomaeus und Judas Zelotes, gegeneinander gekehrt, in entgegengesetzte Richtungen zu schreiten sich anheben. Aber das Zurückblicken des Bartholomaeus und frontaler Stand und Blick des Judas, bei leichter Rechtswendung des Oberkörpers, verbinden beide Züge der Prozession, indem sie die Enden zusammenschließen (Taf. 47. 48).

Ungewöhnlich reich, ja kaum entsprechend den feierlichen Bewegungen, Ausdruck einer gemessenen Vornehmheit, ist der Faltenwurf; die zum Teil heftig bewegten Gewandzipfel, wie vom Winde bewegt und gebläht bei Andreas, Jacobus Zebedei und Alfei, vor allem bei Simon Cananeus, erwirken ein wahrhaftes Rauschen der kostbaren Stoffe, als ein Ausdruck höfischen Glanzes. Doch Gewandbäusche und -zipfel, zumal jene, welche die darunter verdeckten, die Kränze tragenden Hände formen, bilden für sich wirkende, verselbständigte Einheiten: zweifellos stilistische Züge, die als manieristisch anzusprechen sind. Auch die Torsionen der Körper, die durch das Ausschreiten der Füße, der Frontwendung der Oberkörper darüber verursacht werden, die häufig außerordentlich gestreckten Gestalten und die im Vergleich zum Gesamtvolumen der Körper kleinen Köpfe, vervollständigen das Bild einer ausgeprägt manieristischen Stilstufe, auf die bei der Betrachtung der Stuckfiguren des Fenstergeschosses nochmals zurückzukommen sein wird.

Schon immer haben die individualisierten, äußerst lebendigen Physiognomien der Apostel (Taf. 54–61) Bewunderung hervorgerufen. Die Gesichter von Petrus und Paulus, von Bartholomaeus, Philippus oder Judas Zelotes sind nicht solche typisierten Masken wie sie etwa bei den Aposteln des Mausoleums der Galla Placidia (Taf. 28–31) erscheinen, sondern sie wirken als das Abbild lebendiger Gesichter, in denen sich eine ganz persönliche Geistigkeit und seelische Stimmung ausdrücken. Nur wenige der Apostel sind in der später traditionellen psychiognomischen Charakteristik gegeben: sicherlich weist der Typus des Paulus-Kopfes (Taf. 54) bereits auf den weit ausgeprägteren Typus der mittelbyzantinischen, nicht aber der westlichen Ikonographie. Wesentlich anders als die wenige Jahrzehnte später entstandenen, in S. Apollinare Nuovo (Taf. 157) und in der Erzbischöflichen Kapelle (Taf. 234) erscheinenden Köpfe ist der des Andreas (Taf. 59), der aber wiederum kaum als eine Vorstufe des mittelbyzantinischen Andreas-Typus gelten kann, was andererseits beim Kopf des Thomas keineswegs auszuschließen ist. Dagegen scheint der so stark charakterisierte, kraftvoll überlegene Kopf des Bartholomaeus (Taf. 60) eine besondere später nie wiederkehrende Schöpfung zu sein, die vielleicht sogar auf den Mosaizisten des Baptisteriums zurückgeht, wie vielleicht auch eine Reihe weiterer sehr charakteristischer Köpfe, besonders die des Philippus, Judas, Johannes, der beiden Jacobus oder des Simon Cananeus (Taf. 49). Gerade diese letztere Gestalt als ganze verkörpert besonders klar den eigentlichen Stil der Mosaiken in seiner konsequenten Ausbildung.

Diese vornehmen Gestalten der Apostel-Prozessionen in ihren reichen goldenen Gewändern, in dem gemessenen, ja verhaltenen zeremoniösen Schreiten, dem sich zugleich feierlichen Präsentieren, machen den Zusammenhang mit jener höfischen Kunst noch augenscheinlicher, jener künstlerischen Bewegung also, die seit der Zeit Theodosius' d. Gr., seit dem Ende des vierten Jahrhunderts, tiefgreifend die christliche Kunst bestimmt, ja umgeprägt hatte. Überall, in noch weit stärkerem Maße als im Mausoleum der Galla Placidia, vermeint man den Geist der höfischen Kunst im musivischen Schmucke des Baptisteriums zu spüren.

Seit dem zweiten pompeianischen Stil, also schon seit vorchristlicher Zeit, kulminierend im sogenannten vierten Stil im ersten Jahrhundert n. Chr., hat in der Dekoration römischer Innenräume immer wieder eine Vorliebe für perspektivische Scheinarchitektur-Systeme zum Schmuck der Wände geherrscht, vorwiegend verwirklicht in Malerei, aber auch in flachem Stuckrelief, und diese beiden Darstellungsarten sind in der frühen Kaiserzeit auch gelegentlich miteinander vermischt angewandt worden. Die Illusionsarchitekturen solcher Wände waren oft mehrgeschossig und auf eine gemeinsame Achse bezogen, analog dem System des Baptisteriums, wo deutlich die Architekturen im Kuppelmosaik mit den Thronen und Altären als ein auf die Architektur in Stuckrelief des Fenstergeschosses folgendes, höheres Geschoß gedacht sind.

Die illusionistischen Architekturen in der frühchristlichen Malerei und im Mosaik mit freistehend vorgestellten, vor die Wand gesetzten Säulen eines Aedicula- oder Baldachin-Systems, in denen rück- und vorspringende Teile in gleichmäßigem Rhythmus wechseln, gelten allgemein als unmittelbar von ähnlichen, aber real ausgeführten Nischen- oder Baldachin-Systemen der römischen Bühnenfassaden, der scenae frons, vor der sich die dramatische Handlung abspielte, abgeleitet. Aber keineswegs allein die Bühnenfronten zierte eine solche Architektur: reiche Nischen- und Baldachin-Architekturen lagen wahrscheinlich zum Beispiel den seitlichen Wänden des großen Thronsaals im flavischen Palast auf dem Palatin vor. Später werden Fassaden öffentlicher Gebäude wie etwa der Bibliothek in Ephesos oder gewaltige Fassaden mit rein schmückender Funktion wie jene des milesischen Markttors, und ganz entsprechend die Prunkfassaden der großen Nymphäen und natatio-Fassaden in der antoninischen, severischen und tetrarchischen Zeit, also in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts und in der ersten des dritten und wieder an dessen Ende, auf diese Weise auf das reichste ausgestaltet. Wie bei den Theaterfassaden dienen auch bei diesen Blendarchitekturen Nischen und Baldachine als Gehäuse von Statuen, sei es von Standbildern der Herrscher oder berühmten Persönlichkeiten der Vergangenheit und Gegenwart, sei es von Göttern und allegorischen oder symbolischen Figuren. In dieser Funktion wurden solche Blendsysteme wohl erst allmählich Mittel zur Erhöhung dessen, was sie umschlossen, das heißt ein Mittel zur Glorifizierung, des Entrücktseins aus einer alltäglichen Umwelt; die so umschlossenen Gestalten werden gleichsam unnahbar. Dieser Bedeutung läuft jene der Ciborien und Baldachine parallel als Abbilder des Kosmos und ihrer wichtigen Rolle im antiken Herrscherkult und -zeremoniell. So erscheint auch rein formal die Entwicklung in der Monumental- und Denkmalsarchitektur nicht die Voraussetzung, sondern eine Parallelerscheinung der malerischen Illusionsarchitektur als Schmuck der Innenwände, welche letztere eher unmittelbar von der entsprechenden Innenwand-Dekoration der vorausgehenden Zeit herzuleiten wäre: in der Tat finden sich alle Grundlagen schon in den Wanddekorationen des vierten Stils, und eine entsprechende Tradition scheint nie abgerissen zu sein, wie Beispiele der antoninischen Epoche und selbst noch solche des dritten Jahrhunderts lehren, die alle als Vorstufen der entsprechenden Erscheinungen in der eigentlichen Spätantike angesehen werden können. Freilich sind es nur Hinweise, da eine verschwindend geringe Zahl von Beispielen vollständiger, illusionistischer Wanddekorationen aus der hohen und späteren Kaiserzeit erhalten geblieben sind. Zweifellos gehört jedoch eine solche Tradition einer dekorativen, aber zugleich bedeutungsvollen Architekturmalerei oder das entsprechende Stuck-Flachrelief in der späten Antike wieder in eine der höfischen nahestehenden Sphäre, in welcher man das antikische Element als eine vornehme, gleichsam verpflichtende Tradition pflegte.

Die architektonischen, einander in den großen Zügen sehr ähnlichen Gehäuse (Taf. 62–67) wechseln alternierend nicht nur in dem, was sie bergen, sondern auch in den Einzelheiten der Ausgestaltung. Gemeinsam ist jedoch beiden Variationen die Altar oder Thron bergende mittlere, von zwei Balda-

chinen flankierte Nische, die weit zurück, über die Malerei des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts bis in das erste Jahrhundert, eben bis in den vierten pompeianischen Stil, zurückzuverfolgen ist. Jedoch ist gegenüber diesen älteren Beispielen der ganze architektonische Apparat außerordentlich vereinfacht, reduziert auf Teilmotive, gleichsam auf Ausschnitte der 'scenae frons'. Die lebhaft geschattete Goldfarbe der Architektur entrückt sie gänzlich der Realität, betont ihren ornamentalen Charakter und zugleich die glorifizierende Bedeutung. Wohl ist diese Eigenschaft eine der Ursachen, weswegen eine volle räumliche Illusion, ganz im Gegensatz zur älteren römischen Wandmalerei, nicht wirklich konsequent durchgeführt, sondern alles schematisiert und damit ornamentalisiert worden ist. Das neue, in den spätantiken Darstellungen öfters festzustellende Bestreben, möglichst viele der Strukturelemente unverdeckt, trotz des durch die Perspektive geforderten Verschwindens hinter anderen Gliedern, frei sichtbar werden zu lassen, hat die räumliche Illusion weitgehend zunichte gemacht, so daß die Projektion der Architekturglieder in die Tiefe nur als ein aus älteren Vorwürfen übernommenes Schema erscheint: ja, es war dem Mosaizisten nicht mehr klar, welche Elemente er, um eine optische Verkürzung zu erzielen, schräg darstellen mußte und daß die vertikalen Elemente auch in einer der räumlichen Illusion dienenden Projektion vertikal gerichtet bleiben müssen. Auf der Kuppelkalotte sind manche vertikalen Elemente, welche in beiden Zonen in der Richtung der Meridiane liegen mußten, viel zu schräg gestellt, so daß der Eindruck des Stürzens hervorgerufen und damit die gewünschte Illusion gestört wird. Als Schema ist nicht eine einheitliche Konstruktion gewählt, eine einfache Parallelprojektion, oder die viel kompliziertere, aber so viel später erfundene Zentralperspektive, sondern die bereits in der vorausgehenden römischen Kunst und bis weit in das Mittelalter hinein beliebte Vereinigung von verschiedenen axionometrischen Projektionen, wie Auf- und Untersicht und die entsprechenden Seitenansichten, nämlich die der linken Seite von links, der rechten von rechts. Ebenso sind Altäre und Throne durch die Kombination von Projektionen dargestellt, die jedoch ganz wesentlich dazu beitragen, daß im Bilde keine klare räumliche Wirkung entstanden ist.

Einen scharfen Kontrast gegenüber der geometrischen Strenge der Scheinarchitekturen bilden die acht Felder abteilenden, aus den Kuppelzwickeln emporwachsenden Pflanzenkandelaber mit ihrer üppig wuchernden, keinem realen Vorbilde folgenden Phantastik (Taf. 39. 68–71). Sie bauen sich aus ganz verschiedenen Elementen auf, besonders aus verschieden proportionierten und verschieden dimensionierten Akanthusblattkelchen, zwischen denen Stengel und selbst Vasen sichtbar werden; in das umwuchernde Blattwerk verweben sich Füllhörner und Blüten, in den Kuppelzwickeln selbst fliegende Vögel. Das Motiv der mehrfach übereinander aus einem Stamm oder Stengel wachsenden Blattkelche ist selten; die ähnlichen Vergleichsbeispiele mit derselben Funktion in der Dekorations-Struktur in der Georgsrotunde von Thessalonike sind bereits erwähnt. Ein paralleles Motiv ist zweifellos der meist als Lebensbaum aufgefaßte Pflanzenkandelaber in der sassanidischen und später noch in der syrisch-omayyadischen Kunst wie etwa in den Mosaiken der großen Moschee von Damaskus. Kaum dürfte in Ravenna dieses Motiv auf einen syrischen oder sogar iranischen Einfluß zurückgehen, sondern eher muß man an eine östlich-antike Quelle dieses Motives denken, von der wiederum sassanidische, vor allem aber die syrisch-omayyadischen Beispiele abhängen.

Das Stuckrelief nun der mit den Kuppelzwickeln eine Ornamentzone bildenden Lünetten über der Fensterzone hat ein viel lockerer über die Fläche verteiltes Ornament (Taf. 72–79). Es sind Ranken, die Vasen oder Akanthuskelchen entwachsen, und auf einigen umspielen sie gegenständig angeordnete Tiere, Pfauen, Hirsche oder Greifen. Dieses Kompositionsschema ist in den großen Linien, besonders in der letzteren Variation, bereits im Stuckrelief der römisch-republikanischen Kunst vorgezeichnet,

und entsprechende Muster haben sich durch alle folgenden Jahrhunderte nicht allein im Stuckrelief, sondern auch im Wandmosaik, zum Beispiel sicher in hadrianischer Zeit, besonderer Beliebtheit erfreut. Doch ist das Stuckrelief vom ersten bis in das dritte Jahrhundert n. Chr. präziser und reicher in der Modellierung, feiner in der Zeichnung als das Stuckrelief des Baptisteriums, dessen Charakter schon in den Stuckreliefs, wahrscheinlich vom Ende des vierten Jahrhunderts, in dem als 'Platonia' bekannten Mausoleum bei S. Sebastiano an der Via Appia vor Rom vorgebildet ist: das Relief wird teigig-kompakt, so wie es auch mit Sicherheit für das Baptisterium aus den wenigen, originalen Resten erschlossen werden kann.

Denselben Charakter zeigen die Stucks der Baldachin-Nischen und ihre Bekrönungen in der Fensterzone. Zuerst zum Architektursystem: während in der architektonischen Mosaikzone der Kuppel eine wenn auch nicht volle räumliche Illusion herrscht, so kann davon in der Fensterzone keine Rede mehr sein; nur eine genaue Analyse aller Elemente erschließt die Tatsache, daß man eigentlich Baldachine über räumlich freistehenden Pilastern wiederzugeben bestrebt war. Durch das Fehlen integrierender Elemente wie etwa des horizontalen Architraves der Giebeltympana, durch die häufig verfehlte, senkrechte Projektion der seitlichen Architrave und durch andere Mängel ist aus einer räumlichen Illusionsarchitektur ein flächiges Rahmenschema geworden, das durch die vollkommene Schematisierung der Glieder kaum noch das Modell erkennen läßt. Durch die gleichmäßige Ausformung aller Gesimse mit Model-Rollen als Perl- und Eierstäbe, die für so viele spätantike Stuckreliefs charakteristisch sind, wird die ornamentale Wirkung noch verstärkt.

Die Prophetengestalten in den Nischen gehören wieder jener schon öfter erwähnten statuarischen Tradition an, die auf die antiken Rhetoren- oder Philosophen-Gestalten zurückgeht, gleich, ob sie in der Vollplastik, dem Relief oder der Malerei verwirklicht wurden. Doch ist dieser Typus sicher nicht in der christlichen, sondern schon in der jüdischen Kunst, vielleicht also bereits im späten Hellenismus, geprägt worden; danach hat man sodann die neutestamentlichen Künder, die Apostel gebildet. Wie fast immer erscheinen diese Künder Christi einzeln, isoliert, ohne aufeinander Bezug zu nehmen; sie sind hier durch die Nischen noch stärker als sonst abgesondert.

In manchen Zügen erinnern diese Gestalten (Taf. 72–79) nun an die Apostel des Kuppelmosaiks. Es zeigen sich gemeinsame, stilistische Züge, unverkennbar gerade solche, welche die Apostelmosaiken auf das klarste von anderen ravennatischen Mosaik-Figuren des fünften Jahrhunderts unterscheiden: nämlich jener Manierismus, der sich vor allem in der Bewegung und in den Gewändern ausdrückt, jenen fast verselbständigten Gewandzipfeln und -bäuschen, und die gleich Umschlagtüchern flatternd bewegt sind (vgl. bes. Taf. 49–52); ebenso kehrt die sich nach unten verbreiternde, fast glockige Kontur bei vielen der Prophetengestalten wieder. In viel stärkerem Maße als bei den Aposteln spannen sich die Gewänder über Beine und Schenkel, so daß gerade diese Teile des Körpers plastisch geprägt hervortreten. Am deutlichsten wird diese Verwandtschaft durch den Vergleich des Simon Cananeus (Taf. 49) und des, vom Eingang her gesehen, sechsten Propheten (Taf. 74). Trotz aller Verschiedenheit nicht nur der technischen Ausführung, sondern auch der künstlerischen Intensität und Qualität zeigen beide Zyklen eine beträchtliche Anzahl von übereinstimmenden Elementen der Struktur, welche den Aufbau der Gestalten des Mosaiks und der Stuckfiguren entscheidend formen. Die Übereinstimmung von keineswegs allgemein verbreiteten, überall anzutreffenden Zügen kann kaum zufällig sein. Schwerlich wird man jedoch in den Stuckfiguren eine 'Nachahmung' der Apostel des Mosaiks im eigentlichen Sinn, womöglich noch in viel späterer Zeit vermuten dürfen: diese gemeinsamen Strukturelemente erklären sich am besten in der Voraussetzung eines Gesamtentwurfes für den bildlichen Schmuck des Baptisteriums, auf den also sowohl die Mosaiken wie die Stuckreliefs zurückgehen und

in dem man einen einheitlichen Figuren- und Gewandstil als selbstverständlich voraussetzen muß. Wenn man dieses Gemeinsame und seine Ursache in einem Gesamtentwurf erkannt hat, so werden wiederum die außerordentlichen Unterschiede und ihre Ursache noch klarer. Zweifellos gehörte die Werkstatt, aus der die Stukkateure hervorgingen, einem ganz anderen künstlerischen Bereich als die Mosaizisten an. Bei den Verfertigern des Stucks verspürt man nichts von dem 'höfischen' Geist, der die Mosaiken des Baptisteriums geprägt hat. Es handelt sich dagegen eher um eine Schule mit provinzieller Tradition, deren darstellerisches Vermögen nicht mehr auf der Höhe der vergangenen Jahrhunderte war, was sich besonders bei der mißverstandenen und damit völlig verfehlten Illusionsarchitektur erweist. Aber auch die menschlichen Gestalten entbehren des wirlichen Lebens, jeder Körperlichkeit, trotz des Versuches plastischer Wölbung. Die Gesichter sind ausdruckslos, leblos wie die Körper.

Die keineswegs geringen Unterschiede in der Ausführung der Propheten (Taf. 72–79. 81) erklären sich selbstverständlich durch die Tätigkeit verschiedener Meister mit recht unterschiedlicher künstlerischer Intensität und Routine; so können mindestens drei verschiedene Hände festgestellt werden. Es ist weiterhin wahrscheinlich, daß die Gestalten von anderen geformt wurden als von jenen, die an der Architektur tätig waren, die ja bis auf die Pilaster vorwiegend mit Model-Rollen ausgearbeitet ist. Vielleicht sind von einer weiteren Gruppe von Künstlern die Akroter-Figuren und -Szenen der Giebel-Tympana und die Tierfiguren der Arkadenleibungen geschaffen (Taf. 80. 82–87). Diese Stucks wirken frei gestaltet, sind in der Tat durchweg frischer, unmittelbarer. Sie sind ohne jeden Anspruch auf eine monumentale, ja selbst wirklich dekorative Wirkung, und daher erscheinen am gelungensten die meist gegenständig zu seiten von Körben oder Vasen angeordneten Tiere. Die biblischen Szenen, wie Daniel in der Löwengrube und die traditio legis, verraten einen engen, aber rein ikonographischen Zusammenhang mit den ravennatischen Sarkophagreliefs, und der auf Löwe und Schlange stehende Christus mit langen Locken, geschultertem Stabkreuz und geöffnetem Codex entspricht ganz dem des Mosaiks in der Vorhalle der Cappella arcivescovile. Dagegen ist nichts Vergleichbares für die Darstellung der Jonas-Geschichte (Taf. 85) bekannt: wohl formte der Stukkateur selbst diese originelle Komposition, indem er sie an die anderen, jeweils aus drei Figuren beziehungsweise Hauptelementen bestehenden Bekrönungen der Nischengiebel anglich: der als nackter Jüngling gebildete Prophet schwebt gleichsam zwischen zwei fischgeschwänzten Meeresungeheuern, deren eines rechts einen linken Fuß, das andere links beide Hände im Maul hat. Es ist möglich, daß es sich um die Kontraktion von zwei Szenen handelt: das linke Ungeheuer verschlingt den Propheten, während das rechte ihn ausspeit, womit die typologisch entscheidenden Phasen der Jonasgeschichte angedeutet wären. Die Reliefgestaltung erweist sich überall völlig verschieden und ohne jeden eigentlich künstlerischen Zusammenhang mit der vorausgehenden oder gleichzeitigen Sarkophag-Skulptur.

Die heiligen Gestalten des untersten Geschosses (Taf. 88–93), die wie jene des Stuckreliefs Buchrollen oder Codices tragen, sind wohl wie diese in ihren mandorla-artigen Feldern gänzlich isoliert, aber sehr verschieden gestaltet; es wechseln bärtige und unbärtige Gesichter, meist erheben sie die Rechte im Redegestus. Doch nicht darin bestehen die Hauptunterschiede: die weißen Pallien sind in einfachen, großen, etwas starren und oft scharf konturierten Faltenzügen gegeben, ohne wehende Zipfel und Bäusche; die Gestalten präsentieren sich frontal mit nur leicht gewendeten Köpfen. Unzweifelhaft waren hier andere Künstler als bei den Mosaiken der Kuppel am Werke, und auch mit der Komposition der Stuckfiguren ergeben sich kaum gemeinsame Züge.

Eine außergewöhnliche künstlerische Leistung dieser besonderen Werkstatt sind nun die Akanthusranken (Taf. III) um diese Gestalten. Wie es sich bereits beim Mausoleum der Galla Placidia zeigte,

geht das Motiv der großen, gegeneinander gesetzten Ranken-Voluten in der malerischen und plastischen Dekoration der römischen Kunst weit zurück, und es ist, wahrscheinlich in besonderem Maße im Wand- und Deckenmosaik, lange vorher entwickelt worden. Die Verwirklichung im Baptisterium erscheint jedoch als ein Höhepunkt, jedenfalls unter den erhaltenen Beispielen von Ranken-Mosaiken. In den noch von Restaurierungen nicht oder nur kaum berührten Teilen offenbart sich eine ungewöhnliche Delikatesse der farbigen Modellierung, die erstaunliche, plastisch-illusionistische Wirkungen hervorruft, so daß die Ranken wie aus goldenem Metall getrieben erscheinen. Doch nur die Lichter sind, wie überall in den Goldgewächsen des Baptisteriums, in Gold-Tesseren gesetzt, während alles andere aus grauen bis gelblichen Farbtönen gebildet ist. Dieser besondere Charakter eines gleichsam in Malerei umgesetzten, metallenen Reliefs unterscheidet diese Ranken nur zu deutlich von denen des Mausoleums der Galla Placidia (Taf. 16. 17), aber auch von jenen der Vorhalle des Lateransbaptisteriums in Rom, mit denen sie häufiger, sicher nicht zu Recht, verglichen worden sind. Wenn auch die Mosaiktechnik sehr ähnlich ist, so wirkt die Modellierung der Ranken doch recht verschieden von jener der Goldkandelaber zwischen den Aposteln im Kuppelmosaik (Taf. II). Dennoch spricht vieles dafür, die Mosaiken der unteren Zone auch der Zeit Neons zuzuweisen, obgleich es nicht ausgeschlossen werden kann, daß sie schon unter Ursus angebracht wurden. Dagegen spricht zuerst der programmatische Zusammenhang mit der Fensterzone und mittelbar mit den Aposteln im Kuppelmosaik: dort die sechzehn großen und kleinen Propheten, unten jene, die keine prophetischen Bücher hinterließen, die aber mit den ersteren zusammen erst den ganzen Kreis alttestamentlichen Prophetentums repräsentieren. Insgesamt ergeben sie die Zahl vierundzwanzig, das doppelte der neutestamentlichen Künder, der Apostel. Für die Ausführung der Gestalten selbst werden wahrscheinlich andere Vorlagen gedient haben, solche, die eher in gewissem Sinne klassische Strenge auszeichnete und sich von dem manieristischen Stil der Apostel und der Propheten in Stuckrelief nicht unwesentlich unterschieden. Man kann annehmen, daß eine solche Variation bewußt gewählt worden ist, und so würden diese Mosaiken ein immer wieder in der frühchristlichen Kunst festzustellendes Phänomen bezeugen, nämlich daß im bildlichen Schmucke eines Baues, vor allem in den Mosaiken, verschiedene 'Stile' zur Anwendung kamen, fast immer bedingt durch die gleichzeitige Arbeit zweier Werkstätten an einer Aufgabe, und nicht durch das Arbeiten in zwei aufeinander folgenden oder durch einen längeren Zeitraum getrennte Perioden.

Unter den rein dekorativen, geometrischen oder pflanzlichen Mosaikmustern seien noch solche, leider fast gänzlich restaurierte, hervorgehoben, die eng verwandt mit Motiven in den Mosaiken des Mausoleums der Galla Placidia sind: flatterndes Band, Lorbeerblattfries, Maeander, erstere im Erdgeschoß (Abb. 180–183), letzterer an den Laibungen der Kuppelzwickel.

Leider erlaubt das völlig erneuerte, zweifellos auch in der Musterfügung gestörte opus sectile, die Wandinkrustation zwischen den unteren Arkaden (Taf. 94. 95), kein sicheres Urteil: die Technik der kleinteiligen Wandverkleidung mit farbigen, seltenen Steinen hatte seit dem Beginn des vierten Jahrhunderts einen neuen Aufschwung genommen, wie es besonders die Bauten in Rom und Ostia deutlich machen. Seit dem fünften Jahrhundert scheint eine Feldereinteilung beliebt geworden zu sein, deren Gerüst nicht mehr aus einer Scheinarchitektur, sondern aus nichtarchitektonischen Rahmenleisten besteht, so daß die verkleidete Wand einen flächigen Charakter erhält, im Gegensatz zu Wandinkrustationen des vierten Jahrhunderts, in denen architektonische Wandgliederungen vorgeherrscht zu haben scheinen. Solche gerahmten, rechteckigen oder runden Felder sind es sodann, die im sechsten Jahrhundert die Inkrustation, vorzüglich der Bauten Justinians in Konstantinopel, beherrschen.

SAN GIOVANNI EVANGELISTA

GESCHICHTLICHE VORAUSSETZUNGEN DER KIRCHENGRÜNDUNG

Schwere Jahre der Bedrängnis gingen der Herrschaft Galla Placidias voraus, Jahre eines unsicheren und unsteten Lebens, Jahre des immer wieder in Frage Gestelltseins der Existenz überhaupt, sodann der Zukunft des jungen Valentinian, dem die Mutter den Thron des Westreiches von Anfang an zielbewußt zu sichern suchte, zumal ihr Halbbruder Honorius kinderlos geblieben war. Honorius hatte, in aus unlauterer Leidenschaft geborenem Haß, Galla Placidia vom ravennatischen Hofe nach Rom verwiesen; noch im Jahre 423 floh sie, sich im Machtbereich des Honorius nicht mehr sicher fühlend, mit den Kindern, die aus ihrer zweiten Ehe mit dem 421 verstorbenen Augustus Constantius III. entsprossen, nämlich Justa Grata Honoria und Valentinian, an den Hof des Neffen Theodosius II. nach Konstantinopel. Hier wurde ihr wohl Asyl zuteil, aber nur unter dem schweren Opfer, auf die kaiserliche Würde für sich und die Kinder verzichten zu müssen, das heißt unter dem Zwang, alle Ansprüche auf das Westreich an Theodosius II. und seine Nachkommen zu übertragen.

Der plötzliche Tod des Honorius im Herbst 423 gab Kaiser Theodosius, und im Hintergrund der Gemahlin Eudokia und der Schwester Pulcheria, die Hoffnung, wieder Ost- und Westreich miteinander zu vereinigen, das heißt die Reichseinheit wie unter dem Großvater Theodosius d. Gr. wiederherzustellen.

Doch überraschend wählte der römische Senat im Dezember 423 den Primicerius Johannes zum Kaiser, nach ältestem, schon lange nicht mehr geübtem Brauch. Denn schon längst war die Erhebung des Kaisers durch das Heer zur Regel geworden. Ostrom erkannte die Wahl nicht an: drohte doch die Gefahr, daß die theodosische Dynastie für immer die Herrschaft über den Westen verlöre.

Es war die Stunde Galla Placidias: zweifellos verstand sie, den Neffen-Kaiser davon zu überzeugen, allein dazu im Stande zu sein, gestützt auf den immer noch mächtigen, zum großen Teil barbarischen Anhang, das Westreich für die kaiserliche Familie zu erhalten. Sie war es also, die zum Kriege gegen Johannes drängte, den man in Ostrom zum Usurpator erklärte.

Bald wendete sich im Westen vieles zu Gallas Gunsten durch den mächtigen comes Africae Bonifatius, der die Ansprüche der Kaiserin – sie war inzwischen wieder von Theodosius in ihre Würde eingesetzt – energisch vertrat und zu verteidigen bereit war. So brach Galla Placidia mit beiden Kindern noch im Jahre 424 nach Thessalonike auf, wohl nicht zu Meere, sondern auf der Via Egnatia als der unmittelbaren großen Verkehrslinie von Konstantinopel nach dem Westen reisend. Hierhin entsandte bald Kaiser Theodosius seinen magister officiorum Helio mit dem Auftrag, den fünfjährigen Valentinian zum Caesar auszurufen (23. Oktober 424) und zugleich mit der zweijährigen Kaisertochter Eudoxia zu verloben: so war der Erbe des Westens nicht nur als Caesar – ein Titel, der seit sechzig Jahren nicht mehr vergeben worden war – dem Augustus des Ostens untergeordnet, sondern auch als Schwiegersohn gleichsam der väterlichen Gewalt unterstellt. Noch mußte Galla Placidia, auf die Unterstützung ihres Neffen angewiesen, in allen Stücken gehorchen.

Schon Anfang des Jahres 425 verließ die Kaiserin Thessalonike, um sich nach Salona zu begeben, wo der oströmische Feldherr Ardaburius ein Heer zur Überfahrt nach Italien rüstete, um die Ansprüche der Dynastie durchzusetzen. Durch ein Unwetter wurde die Flotte vor der italienischen Küste zerstreut. Ardaburius selbst geriet in die Gefangenschaft des Johannes. Wenn auch die Quellen nichts davon berichten, so ist es doch höchst wahrscheinlich, daß sich die Kaiserin mit beiden Kindern der Expedition des Ardaburius angeschlossen hatte, um auf diesem, dem schnellsten Wege Ravenna zu erreichen, daß sie jedoch, durch das Unwetter vom Schiffbruch bedroht, gezwungen war, Rettung erflehend nach Salona zurückzukehren. Wohl schien es nicht geraten, ein solches Wagnis noch einmal zu wiederholen und deshalb beschloß die Kaiserin, mit dem übrigen Heere unter des Ardaburius Sohn Aspar vorerst Aquileia auf dem Landwege zu erreichen.

Auf dieser Reise also hatten alle Hoffnungen Galla Placidias, alle Ambitionen, die mühsamen Früchte der Politik im Interesse des Sohnes, auf dem Spiele gestanden. Eine Errettung aus dieser Seenot, kurz vor dem zu erreichendem Ziel, mußte als ein Gottesurteil erscheinen.

Dieses Ereignis war zweifellos der Anlaß dazu, daß Galla Placidia den Evangelisten Johannes um Errettung aus der Seenot angerufen und ihm zum Dank den Bau einer Kirche zu Ravenna gelobt hatte.

Warum die Kaiserin sich gerade an den Evangelisten um Vermittlung der Hilfe wandte, ist heute nicht mehr ohne weiteres zu verstehen. Die nichtkanonischen Schriften, das heißt die apokryphen, in die Heilige Schrift nicht aufgenommenen Berichte der Taten des Apostels und Evangelisten Johannes, der damals auch als der Verfasser der geheimen Offenbarung galt, waren zu Beginn des fünften Jahrhunderts durch Erzählungen übernatürlicher Erscheinungen und Wunder ausgeschmückt und erweitert herausgegeben worden und diese griechischen 'Acten' orientalischer Herkunft müssen, da sie bald entweder übersetzt oder in andere Sprachen freier übertragen wurden, eine unmittelbare und weite Wirkung auf die damalige Welt ausgeübt haben. In diesem Werk ist mehrmals von den gefahrvollen Meeresreisen des Apostels erzählt. Er war nicht nur nach einem furchtbaren Schiffbruch auf seiner Reise von Palästina nach Kleinasien allein auf dem Meere vierzig Tage und Nächte treibend völlig unversehrt und gesund von einer Welle an den Strand geworfen worden, sondern er vermochte das stürmische Meer zu beruhigen und selbst von den Wellen Verschlungene lebendig zurückzufordern. Einmal trug auch das Meer den hl. Johannes nach Milet, wohin er reisen wollte, auf einem einfachen Floß aus Korkrinde: "Als das Meer den Apostel und geliebten Schüler des Herrn sieht, breitet es unter ihm wie eine gute Magd seinen Rücken aus und beeilt sich in aller Frömmigkeit ihn ans Land zu bringen." Er, der eine der Donnerssöhne, den Christus besonders liebte – wie die Schriften der Zeit meinen, weil er keusch und jungfräulich geblieben war und dem deshalb der Herr die Gabe des Erkennens der Geheimnisse und Mysterien gegeben hatte, Eigenschaften alle, die auch einst eine der Inschriften in der ravennatischen Johanneskirche der Galla Placidia hervorhob – dieser Apostel also war der berufene Vermittler, damit das Flehen der Kaiserin um Rettung aus Seenot erhört werde.

Erst seit dem März des Jahres 426 konnte sich Galla Placidia im Palaste von Ravenna in Ruhe den Staatsangelegenheiten widmen und die Vermutung ist berechtigt, daß sie nun bald, nachdem sie den dauernden Wohnsitz in der westlichen Hauptstadt genommen hatte, durch den Auftrag zum Beginn des Baues der Kirche für den Apostel Johannes ihr Gelübde zu erfüllen sich anschickte. Als Bauplatz wählte die Kaiserin einen im Norden des kaiserlichen Palastbezirkes gelegenen Platz, und wie weiter unten auszuführen sein wird, läßt nicht nur diese Tatsache darauf schließen, daß die Gedenkkirche des Apostels von vornherein als Palastkirche für die kaiserliche Familie dienen sollte, was um so verständlicher ist, da man der Fürsprache des Apostels das Leben und damit die Herrschaft verdankte; dieses bedeutungsvollen Ereignisses sollte man immer eingedenk bleiben.

DIE ARCHITEKTUR

S. Giovanni Evangelista ist die älteste der erhaltenen ravennatischen Basiliken. Mannigfaltige Schicksale haben den Bau getroffen und tiefgreifende Änderungen gegenüber dem ursprünglichen Zustand bewirkt. Wahrscheinlich wurde bereits in frühchristlicher Zeit das Langhaus nach Westen hin um drei Arkaden erweitert, indem man die ursprüngliche Vorhalle einbezog und auf diese Weise den heutigen Umfang des Inneren schuf. Diese ältere Vorhalle öffnete sich einst mit großen Bogen auf seitliche Nebenräume, die seitlich über die Flucht der Kirche herausragten, ganz ähnlich wie es über hundert Jahre später nochmals in S. Apollinare in Classe verwirklicht werden sollte. Zu diesem ursprünglichen Zustand gehören ebenfalls die weite Apsis mit der hochgelegenen, aber niedrigen Fenstergalerie und die sie flankierenden rechteckigen Kammern an den Ostenden der Seitenschiffe. Nichts wissen wir darüber, ob das sicher in der zweiten Bauperiode vorhandene Atrium mit Portiken bereits von Anfang an im Westen der Kirche vorlag.

Die zur Erweiterung des Langhauses in der zweiten Periode notwendigen, den des bisherigen Langhauses gleichartigen Säulen entnahm man wahrscheinlich der Front der Vorhalle.

S. Giovanni Evangelista unterschied sich nicht allein dadurch, daß es nur drei Schiffe hatte, von der Basilika Ursiana, der ersten großen, etwa drei Jahrzehnte früher erbauten Kirche Ravennas, sondern vor allem durch die Nebenräume zu Seiten von Vorhalle und Apsis. Letztere, Pastophorien genannt, dienten im allgemeinen sakristeiartigen Zwecken, waren aber in der kirchlichen Architektur Italiens, des Adriagebietes, ja des ganzen weiteren europäischen Westens, aber auch Griechenlands und Konstantinopels im fünften und sechsten Jahrhundert sehr selten, dagegen charakteristisch für die Kirchenbauten des eigentlichen Orients und Nordafrikas, und man möchte vermuten, daß diese Nebenräume der Apsis am ehesten auf Beziehungen zu dem südlichen oder östlichen Kleinasien oder Syrien zurückzuführen sind.

Die Nebenräume an der Vorhalle der ersten Bauperiode kommen ebenfalls im gleichzeitigen Italien nicht vor, jedoch an einer Reihe von Kirchen in Epirus, Griechenland und Thessalien. In das ägäische Gebiet weist abermals die außen polygonale Apsis und für die Fenstergalerie, bei der nicht Mauerstücke, sondern Marmorpfeiler die einzelnen Fenster voneinander trennen (Abb. 23), hat man am ehesten Entsprechendes in Thessalonike, wenn auch in diesem und anderen etwa zu vergleichenden Beispielen niemals eine wirklich entsprechende Lösung gefunden wurde.

Die Gesamtkomposition von S. Giovanni Evangelista erweist sich also den verschiedensten Bautraditionen verpflichtet, östlichen sowie westlichen; aber diese verschiedenen Züge verschmelzen hier zu einem durchaus einheitlichen Gefüge.

Der Aufbau der Kirche gehört dagegen weitgehend in die einheimische Tradition, er zeigt zum erstenmal dasjenige System, das typisch für die ravennatischen Basiliken werden sollte (Taf. 32. 33): die Längswände der Seitenschiffe sind durch neun große Rundbogenfenster, entsprechend den Arkaden zwischen den Schiffen, geöffnet und durch breite Lisenen dazwischen gegliedert. Im Obergaden dagegen liegen die Fenster in eingetieften Blendbogen, deren östlicher auf jeder Seite blind bleibt, ebenso wie die beiden äußersten Blenden im Westen innerhalb des in der zweiten Periode verlängerten Obergadens. Nichts ist jedoch über die ursprüngliche Gestalt des Oberteils der Westfassade bekannt; die jetzige Form ist mittelalterlich.

Im Innern (Taf. 34. 35) ist der auf zwei eingestellten Säulen ruhende Triumphbogen vor der Apsis eine Besonderheit; ihm ähnelten die Bogen mit eingestellten Säulen in der Vorhalle. Das Motiv, das wahrscheinlich in Ravenna zuerst bei der Kathedrale verwendet war aber in den späteren Kirchen-

bauten Ravennas nicht wiederkehrt, gehört zu einer reichen, am ehesten höfischen Architektur, es ist das eigentliche Triumphbogen-Motiv und wird bei anspruchsvolleren Bauten an den Bogen zwischen Langhaus und Querhaus, kaum jedoch an den Apsiden verwendet.

Außergewöhnlich für Ravenna ist es, daß die Basen, Schäfte und Kapitelle der Säulen aus älteren römischen Bauten stammen, also in San Giovanni Evangelista wiederverwendet sind. Man hat in Ravenna in allen späteren Bauten neue Bauglieder benutzt, ganz im Gegensatz zu der Mehrzahl der Basiliken Roms, unter ihnen die Kathedrale und die Gedenkkirche der Apostelfürsten, und vieler anderer bedeutender kirchlicher Bauten in der gesamten Oikumene. Die einheitlichen Schäfte und Kapitelle sind einem einzigen römischen Bau, etwa des beginnenden dritten Jahrhunderts, entnommen, dessen Abbruch die Kaiserin eigens befohlen haben mag.

Der Zeit der ersten Bauperiode dagegen, also dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts, müssen die Kämpfersteine zwischen den Kapitellen und Archivolten angehören (Abb. 26), ebenso wie die noch an Ort und Stelle vermauerten Kämpferplatten (Abb. 24), die einst über den Säulen der seitlichen Bogen der Vorhalle lagen. Die Säulenkämpfer unterscheiden sich klar in ihren Proportionen und dem Dekor von den späteren in Ravenna. Außerdem sind sie nicht gleichartig, sondern variiert dekoriert: entweder rahmen Akanthushalbblätter an den Kanten ein Kreuz oder ein Christogramm in einem Lorbeerkranz oder auf einer nur etwas über dem Grund erhabenen Scheibe, oder es wächst ein Kreuz auf glattem Grunde aus den beiden seitlichen Halbblättern heraus und nähert sich damit den später zum Beispiel in S. Vitale gebrauchten Kämpftertypen. Blätter und Kreuze, ja die Grundform der Kämpfer ist recht ähnlich denen ionischer Kämpferkapitelle aus Böotien, die spätestens dem Beginn des fünften Jahrhunderts angehören.

Das einst reich ausgestattete Sanctuarium wird in einem der mittelalterlichen Traktate über die Kirche beschrieben. Silberne Säulen sollen in der Schrankenanlage gestanden und hier scheint sich auch der Ambo, die Kanzel, befunden zu haben. Über dem Altar, von dem noch der Cippus erhalten ist (Abb. 111), erhob sich ein auf vier silbernen Säulen ruhendes Ciborium; von ihm hingen silberne und vergoldete Gefäße herab, wohl Öllampen, unter ihnen eine in der Form einer von einem Kreuz bekrönten Taube.

DER MOSAIKSCHMUCK

Höchste Bewunderung erregte der Mosaikschmuck von Triumphbogen und Apsis bis zu seiner gänzlichen Zerstörung im Jahre 1568. Zeugnis geben davon einige zum Teil ausführliche Beschreibungen, vor allem aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, während der Chronist Agnellus neben zwei Inschriften nur wenige, wenn auch wertvolle, die späteren Beschreibungen bestätigende Tatsachen übermittelt hat. Die Mosaiken von S. Giovanni Evangelista sind die einzigen Ravennas, die sich einer immer wiederkehrenden, ausführlicheren Würdigung erfreut haben, und diese Tatsache ist zweifellos auf das Außerordentliche des Dargestellten zurückzuführen.

Es beherrschte die ganze Kirche, überall sichtbar, die Maiestas Domini des Apsismosaiks; Christus saß auf einem Thron und hielt in der Linken ein offenes Buch, auf dem eine der Seligpreisungen der Bergpredigt lateinisch geschrieben stand: Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen (Matth. 5,7). Zu Christi Seiten sollen je sechs heilige Bücher dargestellt gewesen sein und zwar die Bücher der Apostel. Am Fuße des Apsisgewölbes lief ein Band mit einer Inschrift entlang, die von der Kirchengründung und der Erfüllung des Gelübdes der Kaiserin und ihrer Kinder Zeugnis

ablegte: "Dem heiligen und seligsten Apostel Johannes erfüllten das Gelübde die Augusta Galla Placidia mit ihrem Sohn, dem Augustus Valentinian und ihrer Tochter, der Augusta Iusta Grata Honoria (aus Dank) für die Befreiung aus den Gefahren des Meeres."

Im Mosaik über dem die Apsis rahmenden Triumphbogen übergab Christus dem Evangelisten Johannes ein heiliges Buch, wahrscheinlich die Apokalypse, die Offenbarung der Geheimnisse des Kommenden, vor der Zweiten Ankunft des Herrn am Ende der Tage. Hier sollen auch die sieben Leuchter der Apokalypse abgebildet gewesen sein. Zu den Seiten wogten Meeresfluten und in ihnen trieben zwei Schiffe in stürmischer See: nach den Chroniken war die kaiserliche Familie in Seenot dargestellt und zwar in jenem Augenblick, als der hl. Johannes erschienen war, die Segel richtete und das Steuer selbst in die Hand nahm. Eine Inschrift, wohl unter dem mittleren Bild der Buchübergabe an Johannes, nahm zweifellos darauf Bezug: "Geadelt durch die Liebe Christi, Sohn des Donners, sah der heilige Johannes die Geheimnisse". Unmittelbar folgte eine weitere Inschrift mit dem Gelübde der Kaiserin, vielleicht auf die Bilder der Seenot hinweisend: "Galla Placidia erfüllte für sich und diese alle das Gelübde".

Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieses Gelübde auch die Kaiser einschließen sollte, deren Mosaikbilder den Triumphbogen geschmückt haben sollen. Wahrscheinlich eröffnete die Reihe Konstantin d. Gr. als der Begründer des christlichen Kaisertums; es folgten Theodosius d. Gr., Galla Placidias Vater, ihre Halbbrüder Honorius und Arcadius, des letzteren Sohn Theodosius II.; sodann der Kaiserin Großvater Valentinian I., dessen Sohn Gratian, schließlich der zweite Gemahl Galla Placidias Kaiser Constantius III., die Reihe also der rechtgläubigen Herrscher aus dem valentinianisch-theodosianischen Hause.

Im unteren Gewände der Apsis befand sich außerdem eine besondere Gruppe von Mosaikbildern. Über dem Bischofsthron war ein Bischof dargestellt, mit erhobenen Armen, "gleichsam als ob er die Messe zelebrierte": er stand betend bei einem Altar, auf dem das eucharistische Brot lag und über dem ein Engel erschien. Dieses Bild war gerahmt von jenen der Kaiserpaare Theodosius II. und Eudokia sowie Arcadius und Eudoxia, Bruder und Neffe Galla Placidias, also den verstorbenen und den noch regierenden, zugleich rangältesten Augustus mit der Augusta des Ostreiches; sie brachten wohl Gaben dar, vielleicht liturgische Geräte, wie der einst darüber laufenden Inschrift zu entnehmen ist: "Gott bestärke das, was du in uns bewirkt hast, aus deinem heiligen Tempel der ist in Jerusalem. Dir bringen Könige Geschenke dar." Klar weisen diese Worte auf eine kaiserliche Oblatio hin, auf einen ähnlichen Bildvorwurf also, den man über hundert Jahre später, wenn auch in wichtigen Zügen verändert, in den Kaisermosaiken der Apsis von San Vitale zugrundelegte.

Eine wirkliche Vorstellung dieses außerordentlichen Bildzyklus und seines tieferen Sinnes ist dadurch erschwert, daß nicht nur mit großer Wahrscheinlichkeit die beschreibenden Chronisten einige Darstellungen irrtümlich interpretierend und ungenau beschrieben haben, sondern auch weil nichts Ähnliches erhalten blieb oder überliefert ist, obgleich etwa für die johanneischen Darstellungen oder für die Reihe der Kaiserbilder Gegenstücke vorhanden gewesen sein müssen, ja wahrscheinlich sogar früher in der östlichen Hauptstadt entstanden sein werden.

Höhepunkt des ganzen Mosaikschmucks war die Maiestas, das beherrschende Thema der frühchristlichen Bildzyklen überhaupt, der thronende Christus im Apsisgewölbe. Die auf dem geöffneten Codex in seiner Linken geschriebene Seligpreisung erschließt den tieferen, und zwar eschatologischen Sinn nach den Vorstellungen der Zeit: es war die Erscheinung des Richters am Ende der Tage dargestellt. Nach dem hl. Augustin sind es neben dem Glauben die guten Werke, und unter ihnen an erster Stelle die Barmherzigkeit, mit denen der Christ sich das Ewige Leben verdienen wird. Ein

Leben voll guter Werke ist unerläßlich, um das Endgericht bestehen zu können, eben um dann selbst Barmherzigkeit zu erfahren: "Siehe hier den Urteilsspruch, 'Vergebet so wird euch vergeben, gebet so wird euch gegeben' (Luc. 6, 37. 38). Sicher: euch wird gegeben und euch wird vergeben ist Barmherzigkeit. Wenn davon der Urteilspruch abhinge, würde er nicht sagen: 'mit welcherlei Maß ihr messet, wird euch gemessen werden' (Matth. 7,2)."

Wir können des weiteren vermuten, daß die Seligpreisung auf die Kaiserin und ihre Familie, ja vielleicht auch auf alle im Bilde erscheinenden Herrscher bezogen werden sollte, nämlich als ein Leitspruch: Galla Placidia hatte mit ihren Kindern selbst das Erbarmen Gottes erfahren, indem Er sie aus der Seenot auf die Fürsprache des Evangelisten hin errettet hatte. Demgegenüber könnte ganz im augustinischen Sinne die Barmherzigkeit als eine sittliche Forderung an die kaiserliche Familie stehen: niemand anderer ist in solchem Maße in der Lage, irdische Gerechtigkeit zu üben, als die Mächtigsten dieser Erde.

Die Übergabe des Buches durch Christus an den Evangelisten Johannes nahm dagegen über dem Triumphbogen gleichsam die zweite Stelle im Zyklus ein: auch hier war der Titelheilige nicht allein, sondern als der von Christus empfangende, und zwar wohl die Geheime Offenbarung, dargestellt. Denn Apostel und Evangelisten, Märtyrer und Heilige waren in dieser Zeit noch nicht, wie am Ende der Spätantike und im Mittelalter, Zentrum der Verehrung und ihre Bilder damit als Andachtsbilder Höhepunkt des Bildschmuckes: nur als die nächsten zu Christus, als Mittler, werden sie angerufen und verehrt und deshalb auch stets zusammen mit Christus dargestellt. Ihm kommt stets die beherrschende Stellung zu, so wie die dem Märtyrer oder Heiligen erbaute Kirche, Martyrion oder Memoria, zuerst ein Heiligtum Christi war. Die Übergabe der Apokalypse, der Geheimen Offenbarung, könnte ein weiterer Hinweis auf das eschatologische Thema der Apsis sein, denn die Apokalypse des Johannes ist voll der Visionen von der Zweiten Ankunft des Herrn und der Endzeit mit dem Gericht.

Die Bildnisse der Kaiser am Triumphbogen führen in einen anderen Bereich: und doch ist er aufs engste mit dem göttlichen verbunden. Es erhebt sich daher die Frage, ob in diesem Zyklus sich nicht auch eine gleichsam politische Theologie ausdrückte, die Eusebius von Caesarea zuerst aufstellte und der Ambrosius von Mailand, Hieronymus und Orosius im Westen folgten, die jedoch seit Gregor von Nazianz vor allem von Augustin überwunden wurde: dem einen Kaiser auf Erden entspricht der eine Gott. Was prinzipiell mit Augustus angefangen hatte, das ist unter Konstantin d. Gr. verwirklicht worden, nämlich daß die göttliche Monarchie durch die irdische nachgeahmt wurde. In dieser Theologie sind das Imperium und Rom, die Monarchie des römischen Kaisers, mit dem Frieden und dem Monotheismus unauflöslich miteinander verbunden. Aus solchen Gedankengängen könnte die Berechtigung kommen, die Bilder Konstantins d. Gr. und der Kaiser des valentinianisch-theodosianischen Hauses, die eben jene gesegnete Monarchie, ein Abbild himmlischer Herrschaft, fortführten, mit den Bildern Christi und des Apostels im Allerheiligsten einer Kirche zu verbinden.

SANTA CROCE UND DAS MAUSOLEUM DER GALLA PLACIDIA

GESCHICHTE UND BESCHREIBUNG

Nicht eine zeitgenössische Quelle, sondern erst Agnellus gibt Kunde davon, daß die Kaiserin Galla Placidia die Kirche des heiligen Kreuzes stiftete und auf das kostbarste mit Marmor, Mosaik und Stuck ausstatten ließ. Nach einer mittelalterlichen Legende wohnte die Kaiserin in ihrem Palast in nächster Nähe.

Nach dem hl. Rainaldus von Concoreggio, der im vierzehnten Jahrhundert die frühchristliche Kirche noch aufrecht stehen sah, bezeugten nicht nur der Name, sondern auch die Form die Weihe zu Ehren des hl. Kreuzes: der Grundriß war demnach kreuzförmig. Ausgrabungen brachten Teile der frühchristlichen Kirche, die heute zum Teil durch einen mittelalterlichen Bau ersetzt ist, ans Licht: auf eine breite Vorhalle im Westen folgte ein einschiffiges Langhaus. Im Osten schloß der Bau in Breite des Langhauses mit einer geraden Mauer ab, an der außen wie am Langhaus einige Lisenen erscheinen. In diesem Ostteil muß sich, frei im Raum stehend, ein halbrundes Subsellium, die Priesterbank, befunden haben, wie die Umgrenzung im Fußboden vermuten läßt, eine Anlage also nach Art zahlreicher Kirchen des fünften Jahrhunderts an der oberen Adria, in Noricum und Dalmatien. Der Verlauf des südlichen Kreuzarms soll jüngst durch Sondierungen festgestellt worden sein.

Agnellus hat die Tituli, die als Distichen abgefaßten erklärenden Texte zu den Mosaikbildern, überliefert. Über dem Eingang, also wohl auf der Innenseite der Fassade, thronte oder stand Christus auf Löwe und Basilisk oder der Schlange über dem Paradiesesberg, aus dem die vier Paradiesesflüsse quollen, und um Christus riefen die vier apokalyptischen Lebewesen dreimal heilig und Amen. An einem der Vierungsbögen, vermutlich dem östlichen, war wahrscheinlich die Taufe Christi durch Johannes dargestellt.

Sicher etwas später, aber wohl in einem zeitlich nicht zu großen Abstand, wurde an die südliche Schmalseite der Vorhalle der Kreuzeskirche ein Bau, ebenfalls mit dem Grundriss eines lateinischen Kreuzes, angefügt, dessen längerer Kreuzarm mit der Kirchenvorhalle durch einen etwas erhöhten, von drei Arkaden abgegrenzten Vorraum verbunden war. Dieser kleine, kreuzförmige Bau, der seit dem Mittelalter als das Mausoleum Galla Placidias gilt, steht als einziger Teil des Komplexes des fünften Jahrhunderts heute noch in seinen wesentlichen Elementen wohlerhalten aufrecht.

Das strenge und nüchterne Äußere (Taf. 1) läßt nichts vom Wesen des Inneren ahnen; die geschlossenen Mauern wehren gleichsam die Welt ab. Der ursprüngliche Zustand war sicherlich reicher: der Boden, der ungefähr um 1,40 m erhöht ist, verbirgt einen etwas vorspringenden Sockel, so daß die Proportionen des Baukörpers heute gedrungener als ehedem erscheinen. Das Ziegelmauerwerk war ohne Zweifel verputzt und die Blendbogen gliederten sich wohl in Wandpilaster und profilierte Archivolten; ebenso mögen die kräftigen, von Konsolen getragenen Gesimse aus Ziegeln profiliert gewesen sein. Glatte Wände umgeben die gedrungene, sich über den Satteldächern der Kreuzarme erhebende

Vierung, die das Kuppelgewölbe des Innern birgt. Der steinerne Pinienzapfen, ein altes sepulkrales Symbol, bekrönt noch das Zeltdach der Vierung und bezeichnet den Bau als ein Mausoleum.

Die kleinen, schmalen Fenster in den Wänden der Kreuzarme und der Vierung, deren mit Alabaster verschlossene Öffnungen ein mildes Licht in das Innere leiten, lassen bereits ahnen, daß dieses Innere, nur sparsam beleuchtet und der Außenwelt abgekehrt, ein Reich für sich bildet: vom Eingang her, in das Halbdunkel tretend, erschließt sich diese andere Welt (Taf. 2. 3). Die Wände sind hell und glatt, jetzt wieder wie ehemals mit kostbarem gelben Marmor verkleidet; die vier Tonnengewölbe der mit geraden Wänden abschließenden Kreuzarme, die Schildbogen und die Kuppel über der Vierung aber tragen auf blauem Grunde Mosaiken, eine gleichsam überirdische Region umfangend. Im Dunkel des Raumes leuchten, vom dunklen Grunde glitzernd sich abhebend, Figuren und Ornamente. Nur langsam, nach längerem besinnlichen Verweilen läßt sich, allmählich steigernd, Form und Wesen dieser Welt erfassen. Doch scheinbar bleibt der Raum im blauen Grund der mosaizierten Gewölbe grenzenlos, gleich dem Gewölbe eines nächtlichen, sich unbegrenzt öffnenden Himmels.

Der gesamte Mosaikschmuck des Innern folgt der Gestalt des Raumes. Alle Mosaiken fügen sich über den Raum hinweg zusammen, stehen in Symmetrie formal und inhaltlich zueinander in Beziehung und ergeben ein einheitliches Form- und Gedankengefüge.

In den Schildbogen unter den Tonnen der Kreuzarme entsprechen sich in Haupt- und Längsachse zwei verschiedene, doch zu verbindende Bilder (Taf. 2. 3). Über dem Eingang sitzt in einer Felslandschaft vor einem lichtblauen Grunde der Gute Hirt inmitten seiner Herde von sechs Schafen (Taf. 8–11), das Stabkreuz in der Rechten haltend und mit der Linken den Kopf eines zu ihm aufsehenden Schafes liebkosend. Ihm gegenüber, am Südende des Raumes, bewegt sich der hl. Laurentius mit geschultertem Stabkreuz nach rechts neben dem brennenden Rost (Taf. 5–7), seinem Marterwerkzeug, der die Mitte des Bildes unter dem Fenster einnimmt, während zu dessen anderer Seite ein Schrank mit zwei geöffneten Türflügeln steht, in welchem die vier Evangelienbücher liegen. Die Schildbogen der Querachse tragen dagegen je ein sich genau entsprechendes Bild: umschlungen von goldgrünen Ranken auf blauem Grund trinken je zwei Hirsche am Wasser des Lebens, das als aufrecht geklappte, von Grün umwachsene Fläche die Mitte des Bildes unter dem Fenster bildete, entsprechend dem Roste des Laurentius.

Während die Tonnengewölbe der Hauptachse ein an kostbare Stoffe erinnerndes, dichtes Muster von abwechselnden großen Rosetten und kleineren Sternen auf blauem Grunde tragen (Taf. I. 3), breiten sich ebenfalls auf blauem Grunde über jedes der beiden Gewölbe der Querarme (Taf. 16. 17) zwei breiten Akanthuskelchen entwachsende, goldene Weinranken um das von einem Lorbeerkranz umschlossene Monogramm Christi im Gewölbescheitel, und zu dessen Seiten um je eine goldfarbene männliche Figur, die eine Buchrolle hält.

Alles steigert sich in der Vierung. Sie ruht auf Gurtbogen auf, welche die Gewölbe der Kreuzarme abschließen und reich geschmückt sind: während die Laibung des östlichen und westlichen Bogens das gleiche stilisierte Muster von gezackten schuppenförmig angeordneten, kaum noch als solche erkennbaren Blättern schmückt, überzieht die südliche Bogenlaibung ein perspektivisch dargestellter Mäander und auf der nördlichen entspringen je einem Gefäß am Bogenkämpfer Blumen-Girlanden, die im Bogenscheitel ein Kreuzmedaillon umfassen. Die Stirnen aller vier Bogen haben dagegen gleichmäßig vier Akanthuskelchen entwachsende goldene Weinranken. Die Schildbogen der Vierung und die Kuppelwölbung sind durch reich farbig abgestufte, aus den Zwickeln aufsteigende, perspektivische Bandstreifen abgeteilt, so daß die architektonischen Elemente klar auch in der Dekoration bestimmt und geschieden sind. Auf jedem Schildbogen der Vierung verharren, auf einem grünen

Boden-Postament, nach der Mitte gewendet, zwei weiß gekleidete Männer: es sind Apostel, unter denen deutlich unterschieden Petrus und Paulus an der Ostseite den Ehrenplatz einnehmen; unter den Fenstern der Vierung, zwischen je zwei Aposteln, trinken je zwei Tauben an einer Phiale oder nähern sich einem Kantharos mit springendem Wasser (Abb. 195. 196). Die Apostel erheben akklamierend die Rechte und einige blicken nach oben, zu dem im sternenübersäten Kuppelhimmel von Osten her aufgestiegenen Kreuz (Taf. 19), unter dem in den vier Ecken die vier Lebewesen der Apokalypse (Taf. 22-25) auftauchen.

DIE ARCHITEKTUR

Der kreuzförmige Grundriß für Bauten größerer Dimensionen ist eine Schöpfung der christlichen Antike. Bauten dieser Art kennen wir erst seit dem vierten Jahrhundert. Ambrosius stiftete eine Kirche den Aposteln und den Märtyrern Nazarius und Celsus zu Mailand, und im Stiftungsepigramm spielt er auf die Kreuzessymbolik der Grundrißform an. Andere Bauten dieser Art entstanden als Martyrien oder Oratorien häufiger in Norditalien, aber auch im christlichen Osten fehlen nicht die Beispiele. Zweifellos steht der Grundriß der ravennatischen Kreuzeskirche in Zusammenhang mit der im vierten und fünften Jahrhundert vor allem von Mailand geprägten oberitalienischen Architektur, und wie in Mailand erfolgte die Wahl des Grundrisses um seines symbolischen Gehaltes willen; denn seit dem vierten Jahrhundert hat die architektonische Form nicht nur eine monumentale, ästhetische Funktion, sondern sie konnte in steigendem Maße symbolische Bedeutung erhalten; daher waren bei der Wahl einer Raumform mitunter die Erwägungen über die Zweckdienlichkeit oder die architektonische Wirkung nicht entscheidend.

Auch das anschließende sogenannte Mausoleum der Galla Placidia hat einen kreuzförmigen Grundriß. Im Unterschied zu der Kreuzeskirche ist der Bau nicht nur wesentlich kleiner, sondern ganz gewölbt und nicht mit Holz eingedeckt: die Kreuzarme überwölben Tonnen, die Vierung eine Hängekuppel; es sind alles massive Ziegelgewölbe. Kleinere Bauten dieser Art waren meistens gewölbt, und unzweifelhaft geht der Typus auf vorchristliche Bautypen zurück, vor allem die Mausoleen mit kreuzförmigem Grundriß, bei denen die Kreuzarme die Begräbnisplätze bildeten. Bei ihnen blieb jedoch die Kreuzform fast immer ohne räumliche Wirkung, und außen umschloß den Hohlraum in der Regel ein rechteckiger Mauerblock. Im Mausoleum der Galla Placidia jedoch bilden die Kreuzarme die wichtigste Komponente der nun auch nach außen hin klar erscheinenden Raumfügung. Dieses Verräumlichen ist eine der bezeichnenden Eigenschaften der frühchristlichen Architektur. Aus der Tradition des antiken Grabbaus stammt noch die sparsame, dem Zweck des Mausoleums entsprechende Belichtung des Inneren durch kleine Schlitzfenster.

Wiederum weist die Grundrißform auf den symbolischen Sinn und immer wieder erscheint das Kreuz im Mosaikschmuck: mit der Rechten hält es der Gute Hirte und der hl. Laurentius, und über allem steht es in der Mitte des Sternenhimmels in der Vierungsgruppe, gleichsam die Form des Gebäudes widerspiegelnd. Wahrscheinlich dienten im Mausoleum der südliche, westliche und östliche Kreuzarm als Begräbnisplätze, sei es, daß einst Bodengräber vorhanden oder dort Sarkophage aufgestellt waren, wie es heute der Fall ist. Aber allein sorgfältige Ausgrabungen werden das klären können.

Themen der heiligen Schrift und das Glaubenszeugnis eines Märtyrers liegen dem Bildschmuck zugrunde. Doch ist es nicht ein historischer Bildzyklus von Geschehnissen des Alten oder Neuen Testaments oder ein typologischer, in dem die im Alten Testament erschienenen, sich in der Ersten Ankunft Christi erfüllenden Vorzeichen gezeigt werden. In den Bildern des Mausoleums dagegen sind göttliche Erscheinungen und Manifestationen des ewigen Heils in hierarchischem Aufbau zu einem Gedankengebäude vereinigt: alles steht unter dem Zeichen der Zweiten Ankunft Christi, der ihr vorausgegangenen Kreuzeserscheinung, des kommenden Gerichtes und der folgenden Erlösung.

Alles öffnet, gleich der Tür, das Bild des Guten Hirten über der Tür des Mausoleums (Taf. 8–11). Im Johannes-Evangelium (10, 1–16) sagt Christus von sich: "Der aber, der zur Tür eingeht, ist der Schafe Hirte. Diesem macht der Türhüter auf, und die Schafe hören auf seinen Ruf; und er ruft die Schafe, die ihm gehören, mit Namen und führt sie heraus. Wenn er die seinen alle herausgelassen, so zieht er vor ihnen her, und die Schafe folgen ihm, weil sie seinen Ruf kennen ..... Ich bin die Türe. Wenn einer durch mich eingeht, so wird er gerettet werden und ein- und ausgehen und Weide finden ..... Ich bin der Gute Hirte. Der Gute Hirte setzt sein Leben ein für die Schafe ..... Ich bin der Gute Hirte und kenne die meinen und die meinen kennen mich, ebenso wie mich der Vater kennt und ich den Vater kenne und ich lasse mein Leben für die Schafe. Noch andere Schafe habe ich, die nicht aus diesem Hofe sind und ich muß auch sie führen, und sie werden auf meinen Ruf hören, und es wird werden eine Herde, ein Hirt."

Der zur Seligkeit führende Hirte ist die Tür zum ewigen Leben, und so wird mit dieser Darstellung die Tür des Mausoleums zugleich ein sinnbildlicher Eingang zum Reiche der Seligkeit nach dem Tode und zum ewigen Leben.

Das Hirtenbild führt ein, es erschließt den Sinn des Ganzen, und der Gute Hirte wacht zugleich über der Tür. Der hl. Augustin deutete in seinem Kommentar zum Johannes-Evangelium diese Stelle dahin, daß Christus als der Hirt und die Tür auch der Türsteher sei, also auch derjenige, der einläßt und wacht: "Denn was ist die Türe? Die Stelle, wo wir eintreten. Wer ist der Türsteher? Der öffnet. Wer also öffnet sich, außer wer sich selbst auslegt?"

Aber Christus ist auch Schaf: "Das Schaf ist nämlich sonst unter dem Hirten, dennoch ist er sowohl Hirt wie Schaf ..... Wo ist das Schaf? Frage den Propheten. 'Wie ein Schaf ist er zur Schlachtung geführt worden' (Is. 53,7). Frage den Freund des Bräutigams: 'Siehe das Lamm Gottes, siehe das da hinwegnimmt die Sünde der Welt'" (Joh. 1,29). Augustin sagt des weiteren, gleichsam als habe er das Hirtenmosaik des Mausoleums vor Augen gehabt: "Wir sehen häufig die Hirten auf einem Felsen sitzen und von dort die ihnen anvertraute Herde bewachen; gewiß ist der Hirt mehr als der Fels, auf welchem der Hirt sitzt, und doch ist Christus sowohl Hirt als Fels. Dies alles ist im bildlichen Sinne. Wenn du mich aber nach dem eigentlichen Sinn fragst: 'Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort'" (Augustin. in Joh. 46, 2).

Allem liegt zugrunde das Wort des Psalm 23, von dem alle Hirtengleichnisse ausgehen: "Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln. Er weidet mich auf einer grünen Aue und führet mich zum frischen Wasser. Er erquicket meine Seele, er führet mich auf rechter Straße um seines Namens willen. Und ob ich schon wanderte im finstern Tal, fürchte ich kein Unglück; denn du bist bei mir, dein Stecken und Stab trösten mich. Du bereitest vor mir den Tisch im Angesicht meiner Feinde, du salbest mein Haupt mit Öl und schenkest mir voll ein. Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Leben lang, und ich werde bleiben im Hause des Herrn immerdar."

Der Trost durch den Stecken und Stab des Herrn im Psalm: kann man ihn nicht gerade auf das verheißende Kreuz beziehen, das der Hirt anstelle des Hirtenstabes, als Symbol seines heilbringenden Opfers hält, das Grundthema des Baues und des Bildprogramms überhaupt? Wohl wird damit erst der tiefere Sinn des Bildes in seiner Weite verständlich.

Zum Verständnis des ganzen Zyklus erscheinen noch die folgenden Worte Christi im Johannesevangelium bedeutsam (10, 17–19, und die weitere Erklärung an die Juden, 25–29): "Darum liebt mich mein Vater, weil ich mein Leben einsetze, damit ich es wieder empfange. Niemand nimmt es von mir, sondern ich setze es ein von mir aus. Ich habe die Vollmacht es einzusetzen und habe die Vollmacht es wieder zu empfangen. Diesen Auftrag habe ich vom Vater empfangen". "Die Werke, die ich im Namen meines Vaters tue, die zeugen von mir. (Aber ihr glaubt nicht, weil ihr nicht von meinen Schafen seid.) Meine Schafe hören meinen Ruf, und ich kenne sie und sie folgen mir. Und ich gebe ihnen ewiges Leben, und sie werden nimmermehr umkommen in Ewigkeit, und niemand wird sie aus meiner Hand rauben. Der Vater, der mir's verliehen hat, ist größer als alle, und niemand kann rauben aus der Hand des Vaters. Ich und der Vater sind eins."

Auf Joh. 10, 11 bezieht sich ein Kernstück der Rede des Petrus Chrysologus über Joh. 10, während dessen Episkopat aller Wahrscheinlichkeit nach das Mausoleum erbaut wurde. Der Passus gibt einen wichtigen Schlüssel für das Verständnis des Hirtenbildes: "Er (der Hirt) hat sich den Schafen nicht entzogen, sondern sie an sich gezogen, indem er sie mitten durch das Land des Sterbens auf der Bahn des Todes rief und hinführte auf die Weiden des Lebens. Aber ..... wann wird das geschehen? Siehe noch liegen die Schäflein, das sind die Apostel, Propheten, Märtyrer, Bekenner im Grabe, zerstreut über die ganze Erde, eines blutigen Todes gestorben, sind sie nun eingeschlossen in schaurigen Gräbern! Aber wer wollte zweifeln, daß auferstehen, leben, herrschen werden auch die gemordeten Märtyrer, wenn er auch getötet ward? ... Es müssen also, die ihm folgten in den Tod, ihm auch wieder folgen zum Leben ... Wo ich bin, heißt es, da wird auch mein Diener sein (Joh. 12, 26). Wo aber? Droben über den Himmeln, wo Christus sitzt zur Rechten Gottes (Hebr. 12, 2). Mensch, wanke nicht in Deinem Glauben ... Denn sicher ist dir, was der Urheber der Welt dir aufbewahrt. Denn ihr starbet, heißt es, und euer Leben ist verborgen mit Christus in Gott. Wenn aber Christus, euer Leben, erscheint, dann werdet auch ihr mit ihm in Herrlichkeit erscheinen" (Kol. 3, 4).

Hier wird der eschatologische Grund des Gleichnisses in tiefer Weise ausgedeutet, voran für diejenigen, die für Christus sterben, die Märtyrer, und alle, die Christus folgten, werden Christi Herrlichkeit nach seiner Zweiten Ankunft sehen.

BEDEUTUNG DES ÜBRIGEN MOSAIKSCHMUCKS

So erscheint es folgerichtig, wenn man das Mosaik der Südwand mit dem hl. Laurentius neben dem Rost und dem Evangelienschrank (Taf. 5–7) in Beziehung zu dem Bilde des Hirten erst ganz verstehen kann.

Das Martyrium des hl. Laurentius, das er, den Flammen auf einem glühenden Rost ausgesetzt, standhaft erlitt, ist schon früh als eines der erhabensten Zeugnisse des Glaubens an Christus aufgefaßt worden. Und so erscheint Laurentius hier, gleich Christus, mit dem Stabkreuz als dem Zeichen seines Triumphes, im Nacheifern des Opfers Christi. Es ist nicht das grausige Martyrium selbst dargestellt, sondern das Marterwerkzeug, der leere Rost, steht von Flammen umzüngelt im Zentrum des Mosaiks, und Laurentius weist gleichsam darauf hin: es ist das testamentum seines Glaubens.

Im Martyrium siegt Laurentius, triumphiert, gewinnt als Lohn die Ewigkeit; so bezieht der hl. Augustinus auf Laurentius die Worte des Matthäus-Evangeliums (24, 13) in folgender Weise: "was die Märtyrer hörten: 'Wer ausharrt bis zum Ende, der wird selig werden'". Vielleicht erschließt gerade diese Stelle den Gehalt des Bildes im gesamten Mosaikzyklus des Mausoleums. Der Gute Hirt, der für seine Schafe das Leben einsetzt, führt zum ewigen Leben, er öffnet die Tür zum Paradiese, der Märtyrer bezeugt, durch sein Ausharren, den dornenvollen Weg zur Ewigkeit; unerschütterlich hat er den Weg siegreich durchschritten.

Zentrum des Bildes ist das reinigende Feuer; "Das Fleisch ging im Feuer auf," sagt weiter der hl. Augustinus von Laurentius, "aber der Geist belebt die Seele. Er ließ nicht ab und folgte ins Reich nach." Das Feuer ist aber auch Zeichen der Glut des Glaubens, wie es Leo der Große in einer Predigt auf den Heiligen deutete: "Das Feuer, das außen brannte, war weniger stark als die Glut, die sein Inneres verzehrte." Pseudo-Fulgentius bezeichnet den Rost sogar als ein refrigeriosum lectum, eine Ruhestätte, welche die Erquickung der Seele vermittelt, und dem auf dem Rost liegenden Märtyrer sei der Herr erschienen, wie er sich den drei babylonischen Jünglingen im Feuerofen gezeigt habe. Es ist jene in der Kunst der Katakomben so häufige Szene, an deren Stelle hier wohl das Laurentius-Martyrium getreten ist, das damit im übertragenen Sinne dasselbe, nämlich die Rettung aus dem brennenden Feuer und dessen Überwindung durch unerschütterlichen Glauben, das Ausharren bis zur Erlösung, den Weg zur ewigen Seligkeit bedeutet. Der Schrank zur Linken nun weist auf Laurentius als den Diakon, den Verwalter der hl. Schriften; er enthält aber allein die Evangelien, nicht auch die Episteln, also das testamentum des Herrn selbst, das Zeugnis des Glaubens, für den er das Martyrium erlitt.

In den Schildbogen der beiden Kreuzarme, im Osten und im Westen, befindet sich je das gleiche Bild, nämlich der am Wasser trinkenden Hirsche (Taf. 14. 15) die den Psalm 42, 2. 3. verbildlichen: "Wie der Hirsch schreit nach Wasser, so schreit meine Seele, Gott zu dir. Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott. Wann werde ich dahin kommen, daß ich Gottes Angesicht schaue?"

Es ist das wahre refrigerium der Seele, das lebendige Wasser: "Wer aber von dem Wasser trinken wird, das ich ihm gebe, der wird ewiglich nicht dürsten; sondern das Wasser, was ich ihm geben werde, das wird in ihm ein Brunnen des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt (Joh. 4, 14)."

In den Tonnengewölben der Kreuzarme (Taf. 16. 17), über dem Wasser, wachsen die Weinstöcke auf: schon in heidnischer Zeit gehörte gerade der Weinstock zum Schmuck des Grabes: denn der Saft der Traube ist der Trank der Unsterblichkeit. Wohl klingt diese ältere Bedeutung noch nach; schon auf den über hundert Jahre älteren christlichen Sarkophagen wurden gerade auch Hirt und Weinstock zugleich dargestellt. Wohl steht hier im Mausoleum bereits die Bedeutung des Weinstocks als Christus selbst im Vordergrund: "... Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und ich in ihm, der bringt viel Frucht; denn ohne mich könnt ihr nichts tun ... Darin wird mein Vater geehrt, daß ihr viel Frucht bringt und werdet meine Jünger" (Joh. 15, 1–8).

Über den Tonnen der Kreuzarme erhebt sich die Vierung: die Schildbogen der Vierung und das Gewölbe zusammen bilden den Abschluß des Zyklus (Taf. 19); es ist eine höhere Sphäre, die letzte; die Erlösung, die dereinst kommen wird.

Die Tauben am Kantharos des ewiges Leben spendenden Wassers, in der Mitte der Schildbogen (Abb. 195. 196), verbildlichen abermals die Seele, die vom lebendigen Wasser erquickt wird (Joh. 4, 14). Die Apostel zu den Seiten akklamieren die himmlische Erscheinung (Taf. 26–31), die Vision des Kommenden, das eschatologische Kreuz, das Zeichen des Menschensohnes, das von Osten her aufgestiegen die Zweite Ankunft Christi verkündet (Matth. 24, 30). Es ist das Licht, das von Osten

gekommen, im Zenit steht, gleich der Sonne; und es umkreisen die Sterne. Doch erscheint das Kreuz nicht allein im Sternenhimmel; zu den vier Seiten tauchen jene Wesen in den Wolken der Parusie auf (Taf. 22–25), die als Cherubim am Throne Gottes Ezechiel erschienen und die abermals in der Apokalypse (4, 6ff.) bei der Offenbarung von Gottes Majestät als Lebewesen geschaut werden: "und mitten im Throne und rings um den Thron vier Tiere, überdeckt mit Augen vornen und hinten. Und das erste Tier glich einem Löwen, und das zweite einem Stier, und das dritte hatte ein Antlitz wie ein Mensch und das vierte war gleich einem fliegenden Adler. Und die vier Tiere haben jedes sechs Flügel und sind überdeckt nach außen und nach innen mit Augen und sprechen ohne Ausruhen Tag und Nacht: Heilig, Heilig, Heilig ist Gott der Herr, der Allbeherrscher, der da war, und der da ist und der da kommen wird."

So baut sich alles auf zu einer himmlischen Glorie des erlösenden Kreuzes, dem Schlüssel zur Ewigkeit. Keine persönliche Apotheose wie im Heidentum, nichts Persönliches weist auf den Bestatteten selbst hin. Nur die von allen Gläubigen ersehnten Gnaden, von Rettung und Erlösung, leuchten auf. Das ewige Leben siegt über den Tod.

Die Glorie des Kreuzes erscheint als kosmische Einheit. Es ist daher wohl kein Zufall, das im Bildschmuck klar die vier kosmischen Elemente zu erkennen sind, die Gott am Anfang erschuf und aus denen alle Dinge in dieser Welt bei ihrem Werden bestehen (Ambros. Exam. 1, 20), nämlich Himmel, Feuer, Wasser und Erde: im Hirtenmosaik die Erde, im Laurentiusbild das Feuer, bei den Hirschen das Wasser und über allen der Himmel mit den Sternen um das sonnengleiche Kreuz.

IKONOGRAPHIE UND KUNSTHISTORISCHE STELLUNG

Über die historisch-ikonographischen Zusammenhänge, in denen die einzelnen Mosaiken stehen, ist zu einem guten Teil wenig bekannt; denn meist bleiben weder die vorauszusetzenden unmittelbaren noch die mittelbaren Vorgänger erhalten. Andererseits kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Mosaiken des Mausoleums gegenüber den Mosaiken des vierten Jahrhunderts eine neue Entwicklungsstufe darstellen, ja daß sie entwicklungsgeschichtlich ein weiter Abstand von der Kunst bis gegen das Ende des vierten Jahrhunderts trennt. Eine Reihe der Bildkompositionen sind deutlich von einer Kunstströmung geprägt, welche seit der Zeit Kaiser Theodosius' des Großen die christliche Bildwelt neu gestaltete. Es ist jene Kunst also, die vor allem Christus als den himmlischen König sieht und daher sein Bild und fast alles, was ihn an Menschlichem umgibt und ihm selbst beigegeben ist, die Züge der kaiserlichen Sphäre gibt und mit deren Zeichen versieht.

Die Tatsache nun, daß dieser Mosaikschmuck nicht nur der älteste, vollständig erhaltene Ravennas, sondern der frühchristlichen Kunst überhaupt ist, gibt ihm eine ganz besondere Bedeutung.

Das einführende Bild, das Hirtenmosaik (Taf. 8–11), ist zugleich das beste Beispiel für dieses Zusammenfließen einer reichen ikonographischen Tradition und für das Werden eines neuen Bildvorwurfes, der als solcher ganz Werk der Epoche selbst ist. Wohl geht der Vorwurf auf jene heiteren durchleuchteten Felslandschaften zurück, in denen der Hirt seine Schafe weidet, wie sie in der Kunst der hohen Kaiserzeit und selbst noch auf den bukolischen Sarkophagen des späten dritten Jahrhunderts verwirklicht worden waren. So sind alle Elemente der Landschaft weit in der römischen bildenden Kunst zurückzuverfolgen, besonders der auffällige vordere Bildrand, der bühnenartig eine zerklüftete Felsstufe zeigt. In den vorausgehenden Bildern des bukolischen Kreises nun füllt das

Hirtenidyll den ganzen Bildraum, gleichsam zufällig darüber verteilt, indem meistens der Hirt an der Seite stehend oder sitzend eines der Tiere kost, oder die Tiere sich, ihm zugetan, nähern. Es bietet sich ein Bild ländlichen Glückes, gelöster Ruhe und zeitloser Seligkeit: ganz anders hier, wo wie bei anderen, entsprechenden spätantiken Bildern, etwa denen des Sängers Orpheus unter den Tieren, ein strenger Aufbau die ganze Komposition beherrscht. Die symmetrische Zentralkomposition war schon auf Sarkophagen der theodosianischen Zeit für das viel ältere Thema von Christus dem Hirten eingeführt worden. Aber noch stand da im Zentrum ein wirklicher Hirt, der zwar die Züge Christi angenommen hatte, aber durch Kleidung und Attribute ganz dem Hirtenidyll angehörte. Hier dagegen sitzt auf dem Felsen anstelle eines wirklichen Hirten eine jugendliche, königliche Gestalt mit goldenem Nimbus, bekleidet mit goldener Tunika und der kaiserlichen Purpurchlamys (eine Gestalt, die häufig mit Apollon verglichen worden ist): er hat in der Linken nicht den Hirtenstab, sondern ein großes, goldenes Stabkreuz, was häufig auf den Darstellungen der Münzen die Kaiser gleich einem Szepter halten, alles kaiserliche Insignien also, die diesen Hirten als den himmlischen König bezeichnen. Allein die Geste der Rechten, das Kosen des zur Linken herannahenden Schafes, gehört zum traditionellen Hirten und zeichnet Christus damit als solchen aus. Dieser Bildvorwurf, auf dessen formale Mittel noch zurückzukommen sein wird, ist wenn vielleicht auch nicht für das Mausoleum selbst zum ersten Mal, so doch sicherlich nicht lange vorher geschaffen worden.

Auch im Bilde gegenüber, jenem des hl. Laurentius (Taf. 5–7), sind die herkömmlichen Elemente faßbar, machen aber ebenfalls keineswegs den eigentlichen Charakter der Komposition aus. Zweifellos ist das Bild dieses Märtyrers schon im vierten Jahrhundert und zwar in Rom entstanden, wie sich aus den frühesten erhaltenen Beispielen des Laurentius-Bildes ergibt: bereits damals hat Laurentius als Attribut das Stabkreuz erhalten, wodurch er zusammen mit Petrus vor allen anderen römischen Märtyrern, als Christus durch sein Opfer besonders nahe, ausgezeichnet wurde: ursprünglich allein Insignie Christi erhält das Stabkreuz nun auch derjenige, welcher sein Kreuz auf sich nahm und Christus nachfolgte (Matth. 16, 24).

Als Märtyrer ist Laurentius, gleich den Aposteln, weiß gekleidet, in der Farbe der Reinheit. Die gleichsam eilende Gestalt mit dem lebhaft bewegten Gewand gehört einem Typus an, dessen Ursprünge bis in den Hellenismus zurück verfolgt werden können und der immer wieder in der römischen Bildkunst angewandt wurde. Die Vereinigung einer Gestalt nun mit Attributen, die Eigenschaften oder Ereignisse aus dem Leben des Dargestellten verdeutlichen sollen, war ebenfalls nicht neu. Aber eine solche Komposition erhält in der significativen Kunst, die sich in der späten heidnischen und in der christlichen Kunst zugleich herausgebildet hatte, neue Inhalte. Die Darstellung ist nicht in einem historisch-realistischen Sinne zu verstehen, etwa als das Zugehen auf den Rost, vor dem Erleiden des Martyriums, welches letztere sicherlich auf anderen, auch zeitgenössischen Bildern wiedergegeben worden ist: nicht eine einmalige Handlung, sondern zeitloses Verharren; Gestalt und Attribute veranschaulichen dahinter liegende, tiefere Bedeutungen. Ganz ähnlich wie im Hirtenbilde wird den Formen einer alten Bildtradition, die noch in den einzelnen Elementen sichtbar bleibt, ein neuer hintergründiger Sinn gegeben.

Auch die Bilder auf den Lünetten der seitlichen Kreuzarme mit den Hirschen am Quell (Taf. 12–15) haben weit zurückreichende Wurzeln in der römischen Kunst: das Schema der gegenständigen, von Ranken umsponnenen Tiere läßt sich bis in die Zeit der späten römischen Republik zurückverfolgen. Die eingerollten Akanthusranken erfreuten sich während der ganzen Kaiserzeit großer Beliebtheit: sie gehören besonders in der Wandinkrustation und im architektonischen Relief zu den verbreitetsten Motiven in der späteren Kaiserzeit, und in noch zunehmendem Maße in der Spätantike.

Die goldene Weinranke im blauen Grunde auf den Tonnengewölben (Taf. 16. 17) ist nicht das erste Beispiel ihrer Art und damit die Erfindung des ravennatischen Mosaizisten: die Weinranke, ein uraltes aus der Kunst des Orients übernommenes Motiv, verbreitete sich besonders in jener der dionysischen Sphäre nahen Kunst und im sepulkralen Bereich. Sie findet sich häufiger auf den Bodenmosaiken mit weißem Grund der späteren Kaiserzeit, wie noch selbst auf den gleichartigen in den Gewölben des Umgangs von S. Costanza in Rom gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts. Wohl im letzten Viertel des vierten Jahrhunderts dürfte das älteste bisher bekannt gewordene Beispiel von goldenen Weinranken auf blauem Grund in einem Gebäude bei Porta Marina in Ostia angebracht worden sein. Ebenso ist die von Ranken umspielte, gleichsam aus dem Blattkelch herauswachsende menschliche Figur, wie die der Propheten, als solche eine der christlichen Kunst vorausgehende Erfindung.

Die Mosaiken der Lünetten und des Gewölbes der Vierung (Taf. 19–27) bilden, ihrer Bedeutung nach, eine Einheit: doch sind sie, wenigstens zum Teil, durch Ornamente abgesetzt und unterteilt. Denn alles zusammen bildet die Akklamation des am Himmel erscheinenden Kreuzes, Vorboten des Zweiten Advents Christi, durch die Apostel und die apokalyptischen Tiere. Das Thema stellt die Christianisierung eines Bildvorwurfs der kaiserlichen Kunst dar: die profanen Vorstufen sind mannigfaltig, nämlich unter den Beifalls- und Begrüßungsszenen bei der Erscheinung oder Ankunft des Kaisers (adventus Augusti). Für solche feierlichen Repräsentationsszenen wurden, sicher faßbar in der Epoche Theodosius' des Großen, der Akklamierte und die Akklamierenden in verschiedenen, voneinander getrennten Zonen, meist übereinander gestaffelt, wiedergegeben.

Während die Darstellung der beifälligen Begrüßung des Kaisers die eines historischen, bereits geschehenen und vor allem irdischen Ereignisses ist, hat die Akklamation des Kreuzes im Himmel einen zukünftigen Charakter und ist, als die Vision des Kommenden, nicht von dieser Welt. Das christliche Thema ist daher gegenüber dem profan-römischen etwas völlig neues, das Thema ist gleichsam in eine höhere Sphäre übertragen, erhoben: hier ist alles einzig durch den christlichen Glauben, den Glauben an das Ende der Tage und die Erlösung durch Christus, bedingt.

Einige Elemente sind wiederum Nachklänge von solchen der römischen Kunst. Der blaue Grund mit Sternen ist nicht Symbol, sondern Abbild des gestirnten Himmel, immer wieder ein wichtiges antikes Bildthema, nicht nur in der sakralen, sondern auch in der profanen und privaten Kunst. Dagegen sind die apokalyptischen Lebewesen und das Kreuz im Zenit christliche Schöpfungen. Doch gerade bei ersteren zeigt sich deutlich, daß diese Neuschöpfungen aus den Formen der antiken, klassischen Kunst hervorgehen und die in der Apokalypse geschauten, phantastischen Gebilde nicht wirklich in das Bild übersetzt worden sind, wie das eigentlich bei ähnlichen Vorwürfen göttlicher Phantasiegeschöpfe in der älteren orientalischen Kunst geschehen ist. Man wählte dagegen als Modell zur Verbildlichung dieser Wesen die geflügelte antike Tierprotome oder die Büste des geflügelten Genius, und ihre Stellung im Bildschmuck auf dem Gewölbe entspricht ganz derjenigen, die im profan-heidnischen und sepulkralen Bildschmuck die vier Jahreszeiten einnahmen.

Gemäß der die Kaiser akklamierenden Gestalten ist die Haltung der Apostel (Taf. 26. 27), indem sie die Rechte erhebend sich der Kreuzerscheinung zuwenden. Sie tragen, wie Laurentius, das weiße Pallium und die weiße Tunica darunter, im Zeichen himmlischer Reinheit.

Isoliert, wenn auch nicht abgesetzt, erscheinen unter den Fenstern die Tauben, welche entweder am Kantharos mit dem springenden Quell sitzen oder aus einer Schale trinken. Das Motiv der aus der Schale trinkenden Tauben nun geht auf den berühmten pergamenischen Mosaizisten Sosos zurück, der wohl im zweiten Jahrhundert v. Chr. lebte, und erfreute sich in der römischen Kunst, bis weit in die Kaiserzeit hinein, großer Beliebtheit. In unserem Zusammenhang ist es von besonderem Interesse,

daß die trinkenden Tauben schon bald für die Grabeskunst bezeichnend werden, als Refrigerium der dürstenden Seelen der Toten und wohl als solche auch in der Katakombenkunst in Rom Aufnahme fanden; und nicht zufällig schmücken die Tauben am Kantharos ebenfalls zwei der im Mausoleum selbst aufgestellten frühchristlichen Sarkophage.

Die Mosaiken des Mausoleums sind von intensiver und reicher Farbigkeit. Es herrscht der tiefblaue Grund vor, der jedoch fast überall durch breite, den weißen Kalkmörtel sichtbar machende Fugen aufgelichtet ist. Daneben stehen die hell blau-grauen Flächen des Hirten- und Laurentiusbildes und die großen, in verschiedenem Grün abgestuften Flächen und Podeste der Vierung. Ein weißer Grund liegt allein unter der Girlande einer Bogenleibung, Überbleibsel einer älteren Stufe des Mosaiks, während die blaugrauen Bandfriese der Vierung rot gegründet einen besonders lebhaften Eindruck von Buntheit erwirken. Eine hervorragende, belebende Wirkung kommt dem Gold zu in den über die Flächen weit gebreiteten Ranken oder als Grund und Muster in ornamentalen Friesen, aber auch als Licht in fast allen anderen Mosaiken. Es dominiert schließlich in den Erscheinungen am Himmel: dem Kreuz, den Lebewesen der Apokalypse und im Funkeln der Sterne.

Aber der Charakter dieser Mosaiken ist vor allem dekorativ im eigentlichen Sinne: überall wechselt das Ornament; dekorative Tendenzen, so bei den Rahmen der Bogenstirnen der Tonnengewölbe und der Vierungslünetten (Taf. 2. 3. 19–21), haben die strukturell-architektonischen Züge weitgehend zurücktreten lassen. Wohl entspricht sich symmetrisch zu den Gebäudeachsen das stark variierte Ornament. Es variieren die Rahmenmotive der einzelnen großen Bildflächen, mit denen die Tonnen ornamental geschmückt sind. Auf den Quertonnen breiten sich die bedeutungsgeladenen Motive der Weinstöcke in ornamentaler Entsprechung und Stilisierung über die Fläche: die Prophetengestalten entwachsen ihnen gleichsam, völlig irrealistisch, und werden durch sie zugleich gerahmt. Im stärksten Maße zeigt sich dieser ornamentale Charakter in den Bildern mit dem Hirschen am Lebenswasser (Taf. 14. 15): alles ist hier stilisiert, entspricht sich in Symmetrie; damit gehört das Dargestellte nicht mehr zur Sphäre einer vergegenwärtigten Natur.

Dieser so ausgeprägte, überall wirkende Sinn für Stilisierung liegt selbst den beiden, anscheinend die Natur oder spontan ein Ereignis abbildenden Mosaiken zugrunde, nämlich dem Hirten- und dem Laurentiusbild. Vor allem ist es das Hirten-Bild (Taf. 8–11), bei welchem der Kontrapost und die in einem natürlichen Zusammenhang an die Grenze des möglichen gehenden, gleichsam achsialsymmetrischen Entsprechungen ein höchst geordnetes, stilisiertes und daher zugleich dekoratives Bildmuster abgeben. Ganz im Gegensatz dazu scheint das aus rein antiker Tradition kommende Grundschema der tief gestaffelten Landschaft zu stehen. Die felsige, von Vegetation, Gegenständen und Figuren freie Bodenschwelle im Vordergrund wirkt raumvertiefend, das Übergehen der Felsen von braunen und gelben Tönen im Vordergrunde in das Violettblau des Hintergrundes schafft farblich Atmosphäre, und daher Raum-Illusion. Die Tiere sind meist schräg gesetzt und verdeutlichen damit die Raumtiefe, nicht zuletzt auch durch ihr plastisches Volumen, das durch das normal von links her einfallende Licht modelliert ist, indem die Schatten dementsprechend an dem zu modellierenden Körperteil nur jeweils rechts gesetzt sind und damit nicht den Charakter von Konturlinien annehmen, wie es später bei den ganz unantik dargestellten Lämmern etwa im Apsismosaik von S. Apollinare in Classe (Taf. 393) der Fall ist. So erscheint diese Hirtenszene in einen tiefen Bühnenraum erhoben und entrückt.

Ganz andere künstlerische Tendenzen dürften sich jedoch in der gegenständigen Stellung der Lämmer und, in noch stärkerem Maße, in der Pose der Figur des Christushirten ausdrücken, die ganz konstruiert und damit stilisiert ist: Ober- und Unterkörper sind entgegengesetzt, denn es greifen beide Arme nach rechts und die Beine sind nach links gewandt; nach rechts geht die Bewegung, nach links

der Blick und die Wendung des Hauptes. Alles ist auf das sorgsamste ausgewogen. Die Figur selbst sitzt, gemäß dem antikischen Gesamtkonzept des Bildes, leicht schräg, um das Unvermittelte einer Frontansicht zu vermeiden, wie sie typisch für die orientalische Kunst, aber auch die der westlichen römischen Provinzen und der sogenannten 'Volkskunst' gewesen ist und allgemein aber irrigerweise als die bezeichnende Eigenschaft der spätantiken Bildkomposition gilt – wenn auch die klassischen Mittel des Kontrapostes und der Entsprechung herrschen, so sind sie doch im Sinne der Stilisierung in einer Zentralkomposition angewendet, mit dem Ziel, daß sich alles hieratisch in der Hauptfigur steigere: hierin liegt im besonderen das typisch Spätantike dieser kunstvollen, wenn nicht sogar künstlichen Bildfügung.

Im Laurentiusbilde finden sich ähnliche Züge (Taf. 5–7); doch erscheint es, vielleicht auf Grund seiner Vorlage, weniger stilisiert. Der Heilige präsentiert sich nicht frontal und nicht in der Mitte, sondern scheint schräg aus der Tiefe nach vorn zu kommen, sich lebhaft bewegend, so daß die Zipfel des Palliums, ornamental die Fläche füllend wehen. Das Halten von Stabkreuz und Codex gibt den Ausgleich in der Bewegung und der Gewichte in der rechten Bildhälfte, die im ganzen wiederum durch den Rost in der Mitte unter dem Fenster und dem Evangelienschrank, als Gegenstück zum Märtyrer, durchaus ponderiert ist.

Die Vorstellung des Raumes, wie sie in der Vierung, den Lünetten und dem Kuppelgewölbe darüber zum Ausdruck kommt, ist von besonderer Art. Apostel-Huldigung und Kreuzeserscheinung bilden ein einziges Ereignis, beide sind gleichzeitig und an demselben Ort sich ereignend vorzustellen: und dennoch ist eine räumliche Einheit nicht dargestellt.

Während das Kreuz im Zenit des Sternhimmels erscheint (Taf. 19), bei dem die Illusion von Entfernung und Weite des natürlichen Himmelsgewölbes besonders dadurch hervorgerufen werden soll, daß die Größe der konzentrisch angeordneten Sterne nach dem Zenit hin abnimmt, stehen die Apostel nicht unter demselben 'Himmelsdach': die gegenüber der Kuppel eingetieften Lünetten sind durch auf den Leibungen der Lünettenbogen angebrachte, rotgrundige Bandfriese gleichsam aus dem bis in die Gewölbezwickel herabführenden Sternhimmel 'ausgeschnitten'. Unmittelbar an diese Bandfriese stoßen im obersten Teil des Bogens die Muschelnischen an: sie hinterwölben also das rotgrundige Ornamentband. So sind die Apostel von oben her gegen den Himmel abgesondert, von unten her unter den Glorifikationsnischen entrückt. Ihr Entrücktsein wird dadurch gesteigert, daß sie auf bühnenartigen, grüngrundigen Podesten stehen, die auf der Wand unter den Vierungsfenstern durch die perspektivischen Mittel der Linien- und Schattenführung wie vorgeschoben und zugleich erhoben erscheinen. Die wie im Sternenhimmel blaue Hintergrunds-Atmosphäre der Lünetten rahmt seitlich die grünen Postamente, bis hinab zu den Stirnfriesen der unteren Tonnen, und so wird die Standfläche der Apostel optisch weiter nach vorn gebracht: der Grund erscheint damit tiefer, der Raum weiter. Die Apostel selbst tragen zu einer Verräumlichung bei, indem sie schräg zur Bildfläche stehend gedacht sind und meist die Linke aus der Tiefe kommend vorgestreckt ist.

Durch den gleichfarbigen Grund wirkt die ganze Vierung aber wie in eine einheitliche Atmosphäre getaucht: so stehen die rotgrundigen Bandfriese mit den Muschelnischen dahinter gleichsam schwebend gegen die dunkle, sich zusammenfügende Atmosphäre des Himmels und des Lünettengrundes.

Die Figuren in den Glorifikationsnischen unter dem Himmelszelt erscheinen also nicht in einer wirklich architektonischen Illusion: es ist nicht reale Wirklichkeit, sondern die Illusion einer visionären Räumlichkeit gegeben.

In der Vierung stehen räumliche Illusion im Sternenhimmel und ornamentale Auflösung des tragenden Systems in Rahmenstreifen auf den Wänden nebeneinander. Das Rahmen-System 'schwebt', denn

es reicht nicht bis auf die Sockelzone hinab, da sich die blaugrundigen Goldranken-Friese der Bogenstirnen der Tonnengewölbe darunterschieben.

Aber in der Vierung ist in Bezug auf den Bildraum und sein Verhältnis zum Architektonischen noch etwas besonderes, und wie man nach den erhaltenen Denkmälern annehmen muß, neuartiges, ja umwälzendes wahrzunehmen, was später etwa in der mittelbyzantinischen Mosaikkunst geradezu als charakteristisch angesehen werden kann. Das Hirten- und Laurentiusbild, in geringerem Maße die Mosaiken mit den zwei Hirschen am Lebenswasser, repräsentieren das gerahmte Bild (Taf. 5. 8. 14. 15), was aus dem Mosaik-Emblema hervorgeht: der Bildraum wird auf der Bildfläche selbst gestaltet und vom Bildrahmen begrenzt; das Bild ist gleichsam autochthon, das heißt die umgebenden Wandflächen stehen in keinem unmittelbaren Bezug dazu, auch inhaltlich sind sie nicht zusammengehörig.

Im Hirten- und Laurentiusbild, am stärksten in ersterem, hat der Raum den Charakter eines 'Bühnenraumes'. In der Vierung (Taf. 26. 27) sind nun wohl die Mosaiken einer jeden Lünette ebenfalls 'Bühnenräume', nämlich jene Podeste auf denen die Apostel verharren, aber jede der vier Wände ist ja nur Teil einer Komposition: alle vier zusammen sind auch wieder nur Teil, denn erst mit dem Sternengrund zusammen, also dem Vierungsgewölbe einschließlich der Zwickel, ist das 'Bild' vollständig. Die einzelnen Teile umfassen also den realen architektonischen Raum, über den Raum nur sind sie zu verstehen und zusammengefaßt. Damit erhält also zugleich die Architektur einen mikrokosmischen Charakter, da sie in der Tat hier den Weltenraum nachbildet.

So einheitlich die Mosaiken als zyklisches Programm und in ihrem allgemeinen künstlerischen Charakter als Ausdruck einer Stufe der spätantiken Malerei sind, so gegensätzlich scheint es, daß Illusion neben Abstraktion, das naturhafte Abbild neben Stilisierung, die gleichsam irdische Realität neben transzendentaler, visionärer Erscheinung stehen.

Als Abbild wirken die Hirtenlandschaft und die gegenständlichen Attribute des Laurentius und ihre perspektivische Darstellung, gänzlich stilisiert sind dagegen die Hirsche am Wasser, und diese Stilisierung geht bis in die Farbe hinein, ebenso wie bei den Weinstöcken auf den Quertonnen. Die Apostel sind reale Erscheinungen, im Gegensatz zu den apokalyptischen Lebewesen, deren Goldfarbe als himmlisches Licht ihnen einen visionären Charakter verleiht. Größendifferenz und Anordnung der Sterne geben dem Himmel Tiefe, ja die Illusion des Unbegrenzten, die Bogen aus Ornamentbändern und die ihnen gleichsam angefügten Muschelnischen sind dagegen Elemente einer ornamentalen Abstraktion und Begrenztheit, an denen die Illusion eines Raumes haltmacht.

Verschiedene Tendenzen manifestieren sich ebenfalls in den Ornament-Feldern und -Streifen: einen naturalistischen Standpunkt, mit dem Bestreben der täuschenden Naturnachbildung, vertritt der Girlandenfries (Taf. 2) der nördlichen Tonne an der Vierung, dagegen sind bis zur Abstraktion stilisiert jene schuppenartigen Blattfriese (Taf. 14) an den Bogen der Quertonnen, bei denen die Ableitung aus dem Natur-Vorbild nicht mehr zu erkennen ist. Solche Gegensätze zeigen sich weiter bei den Bogenfriesen der Vierung mit ihren goldenen Weinranken und etwa den Mosaiken der Fenstergewände, den plastisch-räumlich dargestellten Ornamenten der Vierung und des südlichen Tonnenbogens, gegenüber den linearen Ornamentstreifen.

Bei einer ganzen Reihe der genannten Beispiele, etwa dem Hirtenbilde und den Hirschen am Wasser sind solche grundlegenden Züge von der Tradition des Bildvorwurfs abhängig, was genauso für den naturalistischen oder abstrakten Charakter mancher Ornamente gilt. Vieles wurde immer wieder jenem großen, vorhandenen Vorrat entnommen, der Muster so verschiedener stilistischer Tendenz enthielt. Es ist das eine grundlegende Erscheinung der spätantiken Kunst überhaupt; das Erbe an Formen der Antike insgesamt, von Formen verschiedener Entstehung und verschiedenen Alters, war die Quelle,

aus der man die Elemente wählte, sie immer wieder in neuen Kombinationen zusammensetzte und variierte, ohne daß man der Gegensätzlichkeit und häufigen historischen Verschiedenheit einzelner Formen voll bewußt gewesen zu sein scheint.

Aber auch jene die Mosaiken unmittelbar gestaltenden künstlerischen Kräfte waren keineswegs einheitlich. Bei den figürlichen Mosaiken fallen zwei Gruppen auf: das Hirten- und Laurentius-Mosaik (Taf. 5. 7. 8. 9) im Gegensatz zu den Apostelfiguren (Taf. 26–31) und den Lebewesen der Vierung (Taf. 22–25). Dort Sinn für Schönheit, Glätte, Reichtum an Detail und Farbe, hier Gestalten mit schweren unbeholfenen Gliedern und groben Gesichtern, die fast häßlich erscheinen. Unzweifelhaft war bei den Bildern der Nord- und Südlünette eine besondere Werkstatt tätig, die höfische Kunsttendenzen zu vertreten scheint. Die Preziosität manches Ornamentes, wie der Längs- und Quertonnen, seien es die Rosetten oder Goldranken, könnten auf eine verwandte Auffassung schließen lassen. In der Vierung dagegen mag eine Schule am Werke gewesen sein, die einer anderen, gleichsam bürgerlichen Sphäre angehörte.

Innerhalb dieser Gruppen werden verschiedene ausführende Hände deutlich, zum Beispiel sind wahrscheinlich bei den Aposteln der Vierung vier, wenn nicht sogar fünf Mosaizisten tätig gewesen, unter ihnen als der markanteste der 'Petrusmeister' (Taf. 29).

Aber auch die Ost- und Westlünette zeigen, trotz des gleichen, auf einem gemeinsamen Entwurf beruhenden Bildschemas, beträchtliche Unterschiede der Ausführung, sowohl in der Farbe als auch in der Durchbildung. Und wenn auch die Bilder des Hirten und des Märtyrers sicher einer Gruppe angehörten, so finden sich ebenfalls hier Unterschiede, die auf das Werk verschiedener Mosaizisten schließen lassen. Selbst bei den apokalyptischen Lebewesen in der Kuppel sind mindestens zwei Meister festzustellen, von ein und demselben sehr ausdrucksfähigen dürften Löwe und Stier stammen, während Adler und Mensch eine weniger ausgeprägte Künstlerschaft verraten.

SANT' APOLLINARE NUOVO

GESCHICHTE UND ALLGEMEINE BESCHREIBUNG

Unmittelbar nördlich neben dem Palast ließ Theoderich der Große eine Kirche errichten, die Christus geweiht zweifellos als die arianische Hofkirche diente; mit ihr war ein nicht mehr erhaltenes Baptisterium verbunden. In welchem Jahre der Bau begonnen und wann er vollendet wurde, ist nicht überliefert. Da aber die einst in der Apsis über den Fenstern angebrachte Bauinschrift allein Theoderich als Erbauer der Kirche nannte, wird sie noch zu dessen Lebzeiten und nicht erst nach seinem Tode von seiner Tochter Amalaswintha vollendet worden sein. Auf Grund von Justinians Reskript über die arianischen Kirchen Ravennas überführte Erzbischof Agnellus die Christuskirche, wohl um 561, in den katholischen Kult nicht ohne Mosaikschmuck und Ausstattung eingreifend ändern zu lassen, und weihte sie neu dem hl. Martin von Tours, einem Heiligen, dessen wundertätiges Gnadenbild sich in Ravenna bereits bei der Kirche der hll. Johannes und Paulus befand und der zweifellos aus diesem Grund, zugleich auch als ein erfolgreicher Bekämpfer der Häretiker, gerade in Ravenna, besondere Verehrung genoß. Noch der Chronist Agnellus nennt die Kirche S. Martini quae vocatur in caelum aureum wegen der reich vergoldeten Dachbalken und der ebenfalls vergoldeten Kassetten an den inneren Dachschrägen. Erst im neunten Jahrhundert erhielt sie den Namen, den sie heute trägt: wahrscheinlich waren unter Erzbischof Johannes VII., im Jahre 856, die Gebeine des hl. Apollinaris aus der Gedenkkirche vor den Mauern von Classis in die Martinskirche im festen Ravenna, in eine eigens dafür in die Apsis eingebaute Krypta, überführt worden, um die Reliquien des ersten Bischofs vor Raub oder Profanierung zu bewahren.

Umfassende Eingriffe haben im Laufe der Jahrhunderte den ursprünglichen Bestand und damit den Bau außen wie innen so verändert, daß die Restaurierungen jüngerer Zeit nur zu einer scheinbaren Wiederherstellung des spätantiken Zustandes geführt haben: wie in fast allen ravennatischen Kirchen mußte man wegen des ständig steigenden Grundwasserspiegels den Fußboden und die Schiffsarkaden beträchtlich höher legen, und daher ist der ganze Raum niedriger als ursprünglich; eine Flachdecke mit großen Kassetten hat den einst offenen vergoldeten Dachstuhl ersetzt. Außerdem ist die Fassade stark verändert und das nördliche Seitenschiff noch von den erst in der Neuzeit angebauten Kapellen umsäumt, denen die hier einst reiches Licht spendenden Fenster weichen mußten.

Trotz dieser und mancherlei anderer, kleinerer Veränderungen vertritt der Bau (Taf. 97–99. Abb. 30. 184. 185) noch in den großen Linien den Typus einer ravennatischen Basilika: die drei Schiffe werden von je dreizehn Säulenarkaden abgetrennt und das Mittelschiff schließt eine einst außen frei ragende, polygonal ummantelte Apsis ab. Die vierundzwanzig Säulen des Inneren haben einfache korinthische Kapitelle und Kämpfersteine. Seitenschiff und Oberlichtgaden sind außen durch Blendarkaden gegliedert; diese umgeben, bis auf die vier äußeren Blenden im Osten und Westen, große Rundbogenfenster.

Das Innere birgt noch etwas Einzigartiges, nämlich die goldgrundigen Mosaiken der Langhausoberwände: es sind die ausgedehntesten Wandmosaiken, die aus der frühchristlichen Zeit überhaupt erhalten blieben. Oberhalb der Arkaden bedeckt das Mosaik noch ganz die Flächen der Längswände bis zur Decke. Dieser Bildschmuck wirkt als Einheit, wenngleich er zwei, wenn auch zeitlich nicht sehr weit voneinander getrennten Perioden angehört, nämlich der Zeit Theoderichs des Großen und der Zeit des Erzbischofs Agnellus, der anläßlich der Überführung der Kirche in den katholischen Kult eine Reihe von Mosaiken der Theoderichzeit verändern oder ganz ersetzen ließ.

Im Friese über den Schiffsarkaden, der am Westende der südlichen Mittelschiffswand seinen Anfang nimmt, breitet sich eine Folge von Gebäuden (Taf. 107–110). Inmitten einer Portikus, über die sich ein Obergeschoß hinzieht, erhebt sich, leicht vorspringend, ein giebelbekröntes Propylon mit der Inschrift PALATIUM im Architrav: es ist die wahrscheinlich von Theoderich errichtete Front des ravennatischen Palastes. Rechts schließt ein großer von schmalen Türmen eingefaßter Bogen an, zweifellos ein Stadttor, und wie die Inschrift darüber CIVITAS RAVENNAS ausweist, eines der Tore von Ravenna selbst. Im dargestellten Mosaikbild des Tor-Tympanon (Abb. 186) sind drei weiß gekleidete Gestalten zu erkennen, die als Christus auf dem Drachen oder dem Basilisken zwischen zwei Aposteln stehend zu deuten sind, ein Bild, das wahrscheinlich in Mosaik ausgeführt eines der ravennatischen Stadttore geschmückt haben wird. Hinter der Palastfront ragen eine Reihe von Gebäuden hervor (Taf. 108. 109), die sich wiederum vor der zinnenbekrönten Stadtmauer abzeichnen. Unter den Bauten möchte man zwei Kirchen erkennen; eine ist deutlich eine Basilika, die andere eine Halle mit großen Fenstern; neben jeder liegt ein Rundbau, von denen der linke einen abgesetzten Lichtgaden hat. Aber es erscheint mangels von inschriftlichen Bezeichnungen unmöglich, diese Gebäudegruppen zu identifizieren.

Die Architektur war einst Rahmen und Hintergrund einer figurenreichen Darstellung. Erzbischof Agnellus ließ diese Figuren, die sich zwischen den Arkaden befanden, ausbrechen. Meist wurden sie durch Tesseren in der Farbe des Grundes, zum Teil in den Arkaden des Palastes durch Vorhänge ersetzt; denn nur der Vorhang der mittleren Arkade des Propylon gehört zum ursprünglichen Zustand: Hier befand sich also keine Gestalt. Die Umrisse mancher Gestalten, vor allem ihrer Köpfe, zeichnen sich noch deutlich im Grunde ab (Abb. 260). Spuren von akklamierenden Händen (Taf. 110) sind außerdem auf drei Säulenschäften erhalten geblieben. Den Umriß einer nach links gewendeten Gewandfigur, und wie es scheint, mit leicht erhobener rechter Hand, erkennt man im Grunde des Stadttorbogens (Taf. 109). Die Umrisse eines ausgebrochenen Bildes finden sich weiterhin im Goldgrund des Giebelfeldes (Abb. 260): es muß dasjenige Reiterbild Theoderichs gewesen sein, das der Chronist Agnellus an der Front des Theoderichpalastes beschrieben hat. Der gesamte architektonische Rahmen weist darauf, daß er zu einer höfischen Repräsentationsszene gehörte: die in den Arkaden stehenden Gestalten huldigten nach links hin, waren also nach Osten gerichtet, und im Stadttorbogen verharrte vielleicht die Tyche von Ravenna, die Personifikation der Stadt, möglicherweise mit einer Mauerkrone auf dem Haupte, in der Weise also, wie ihr Kopf auf in Ravenna unter Theoderich geprägten Münzen erscheint (Abb. 8) und die man sich hier ebenfalls akklamierend vorstellen kann.

Das gegenüber angebrachte Bild von Classis ist weniger gut erhalten. Ganz links wogt zwischen zwei hohen Türmen das tiefblaue Wasser des Meeres; im Vordergrund liegen zwei abgetakelte Schiffe, während ein weiteres dahinter mit vollen Segeln nach links hinaus fährt: es ist der zum Meer offene Hafen von Classis. Unmittelbar anschließend zieht sich bis zu einem Torbogen am rechten Ende des Bildes, die nur von einem Turm unterbrochene, zinnengekrönte Stadtmauer hin, hinter der, nur noch im linken Trakt erhalten, ein Gebäude hervorragt; vielleicht handelt es sich um ein Theater oder

Amphitheater. Dieses Bild von Classis ließ Erzbischof Agnellus entsprechend jenem von Ravenna entscheidend verändern: denn ursprünglich befanden sich vor der Stadtmauer vier von einander getrennte Gruppen von Figuren, während im Grunde des allerdings stark restaurierten Stadttorbogens keine Spuren festgestellt wurden. Wer und welche Szenen dargestellt waren, ist nicht mehr zu erschließen. Die Tatsache jedoch, daß die Gestalten ausgebrochen wurden, weist darauf hin, daß auch Classis den Hintergrund einer mit Theoderich zusammenhängenden Darstellung bildete.

Unmittelbar hinter den Bildern von Ravenna und Classis verlaufen die Nähte zwischen den Mosaiken der Theoderich- und der Agnelluszeit: dieser gehören also die langen Prozessionen der sechsundzwanzig Märtyrer und der zweiundzwanzig Märtyrinnen sowie die drei Magier vor letzteren an (Taf. 101–106. 120–135). Sie schreiten über eine Blumenwiese voran, die durch die zwischen jeder Gestalt stehenden Palmbäume als Paradieseslandschaft gekennzeichnet ist. Ein glatter Goldgrund umgibt diese Figuren und über den Häuptern zieht sich ein fortlaufender aus ihren Namen gebildeter Inschriftenfries hin. Alle Märtyrer sind weiß gekleidet, bis auf den sie anführenden Titelheiligen Martinus im Purpurmantel, während die Märtyrinnen eine reicher geschmückte höfische Kleidung tragen. Alle diese Blutzeugen bringen die Krone ihres Martyriums dar.

Die Prozession der Märtyrer schreitet zu dem zwischen vier stehenden Engeln thronenden Christus (Taf. 113); diese Szene gehört wieder der Theoderichzeit an. Christi bärtiges Haupt ist vom Kreuznimbus umfangen, er erhebt seine Rechte im Sprechgestus (Taf. 119); die Linke hielt einst ein aufgeschlagenes Buch, auf welchem die Worte in großen Buchstaben verzeichnet waren; es sind sicherlich die Worte, die als Inhalt von Christi Rede vorgestellt sind: EGO SUM REX GLORIAE (ich bin der König der Herrlichkeit). Die Engel (Taf. IV) halten in ihrer Rechten gleich den kaiserlichen Silentiarii goldene Stäbe und huldigen zugleich Christus mit der Linken oder weisen, Schweigen gebietend, die geöffnete Hand: Christus empfängt als der himmlische König in feierlicher Audienz. Die Märtyrinnen indessen, unter Vorantritt der drei Magier (Taf. 132. 133), schreiten auf die thronende Madonna mit dem Kinde zu (Taf. 112), die wie Christus auf der gegenüberliegenden Seite (Taf. 113) von je zwei Engeln umgeben ist, deren einer mit der Hand zum Herantreten einladend weist, ein anderer wohl, durch den Sprechgestus ausgedrückt, eine Anweisung gibt, ein weiterer mit geöffneter Rechten Schweigen gebietet (Taf. 116); einen ähnlichen Gestus vollführt das Kind (Taf. 114. 115), zweifellos auch Schweigen für die Rede der göttlichen Mutter erheischend. Auch diese Szene gehört zu den ursprünglichen Mosaiken der Kirche.

S. APPOLLINARE NUOVO
REKONSTRUKTION DES VON CHRISTUS GEHALTENEN CODEX

Ein breites Mäanderband scheidet die großen unteren Friese von den Mosaiken der Fensterzone, wo ein Netz von schmalen Ornamentleisten zwischen und neben den Fenstern hochrechteckige, über ihnen jedoch niedrige, querrechteckige Bildfelder abteilt (Taf. 100–107). Es stehen neben den äußeren Fenstern je drei, zwischen den Fenstern je eine weiß gekleidete hohe Gestalt mit Nimbus auf einem flachen grünen Sockel (Taf. 136–153); es sind sechszehn auf jeder Seite. Einige von ihnen halten die Buchrolle oder den Codex geschlossen in der verhüllten Linken und weisen mit der Rechten darauf hin, andere schauen in die mit beiden Händen gehaltene, geöffnete Buchrolle, das heißt sie lesen den heiligen Text. Über ihnen enthalten die Bildfelder jeweils eine muschelförmige Nische (Taf. VI.

Abb. 189. 190), in der an einer von einem Adlerschnabel gehaltenen Perlenschnur ein kostbares Diadem herabhängt; die heiligen Gestalten werden also gleichsam dadurch beschirmt und bekrönt.

Zwischen den Nischen, unmittelbar über den Fenstern, sind je dreizehn Bilder angebracht; es ist der erste und einzige aus frühchristlicher Zeit erhaltene Christuszyklus der Monumentalmalerei: auf der Nordwand sind es Bilder des glorreichen und wunderbaren Wirkens, der Offenbarung der Göttlichkeit des Herrn zu seinen Lebzeiten (Taf. 154–179), auf der Südwand Ereignisse aus seiner Passion und die Auferstehung (Taf. 180–213). Beide Zyklen beginnen nicht im Westen, sondern im Osten, bei der Apsis, zu Seiten des Altares.

Wahrscheinlich ging diesen beiden Zyklen einer der Geburt und Kindheit Jesu voran, und vielleicht war er auf der Ostseite, über und um den Apsisbogen angebracht. Doch alle Mosaiken der Ostseite sind verloren. Wir wissen nur, daß Erzbischof Agnellus die Mosaiken in der Apsis ausführen ließ, deren Gewölbe jedoch bereits im frühen Mittelalter einstürzte. Auf der Westwand waren dagegen Erzbischof Agnellus selbst und Kaiser Justinian dargestellt, Mosaiken, die bis auf das Fragment des Justiniansbildes zerstört sind; von ihnen ist noch bis in das sechszehnte Jahrhundert wesentlich mehr erhalten gewesen. Neue Untersuchungen haben das im neunzehnten Jahrhundert verfälschend ergänzte Fragment des Justiniansbildes (Abb. 187. 188) als in seinem Kern der Theoderichzeit angehörig erwiesen; erst durch die Arbeiten unter Agnellus wurde es zu einem Justiniansbilde umgestaltet. Ursprünglich hat es sich wahrscheinlich um ein Bild des greisen Theoderich gehandelt.

DIE ARCHITEKTUR

S. Apollinare Nuovo ist die zweitälteste der erhaltenen ravennatischen Basiliken. Der Obergaden und die Seitenschiffsaußenwände sind ähnlich wie in der ältesten, S. Giovanni Evangelista, gestaltet und der untere Teil der polygonalen Apsis-Außenwand letzterer Kirche hat dieselbe Seitenzahl wie in S. Apollinare Nuovo. Doch fehlen bei S. Apollinare Nuovo die Nebenräume an der Apsis; darin gleicht diese Kirche unter den älteren Bauten der Ursiana und im sechsten Jahrhundert der arianischen Bischofskirche sowie S. Michele in Africisco. Wie die Mehrzahl der Kirchen Italiens und bis zum sechsten Jahrhundert auch Griechenlands, der Ägäis und Konstantinopels werden die meisten ravennatischen Kirchen keine Apsisnebenräume gehabt haben. Westlichen Baugewohnheiten entspricht des weiteren die langgestreckte Proportionierung des Grundrisses, was gegenüber dem um einige Jahrzehnte jüngeren S. Apollinare in Classe auffällt. Während sich die Länge zur Breite des Mittelschiffes wie 3:1 verhält, ist das Verhältnis der Seitenschiffe zur Mittelschiffsbreite wie 1:3, die Seitenschiffe sind also merklich schmaler als in Classe, und daraus ergibt sich der gestrecktere Gesamtgrundriß. Nicht zuletzt bedingen auch die geringeren Dimensionen eine andere Raumwirkung wie in Classe, denn während die Höhe des Mittelschiffs in Classe etwa 20 m beträgt, sind es in S. Apollinare Nuovo heute nur 12 m, ursprünglich nur ungefähr 13,50 m gewesen.

Unter den plastischen Architekturgliedern gehören die korinthischen Kapitelle (Abb. 30) zu dem sehr verbreiteten, einfachen Kapitelltypus der sogenannten Lederblattkapitelle. Die Basen haben eine verhältnismäßig hohe Plinthe, deren Seiten profiliert sind.

Von der Einrichtung der Kirche blieb als das wichtigste der Oberteil des Ambo (Abb. 88. 89), der Kanzel erhalten; es fehlen die seitlichen Treppen und ihre Schranken-Wangen. Wohl zu den Schranken des Sanktuariums gehörten vier heute in der Abschlußbrüstung der Apsis wiederverwendete Transennen (Abb. 61–67) verschiedenen Typus und verschiedener Ausführung, alle jedoch von hoher

Qualität. Der Altarkasten (Abb. 112–114), der vielleicht erst aus der Zeit des Erzbischofs Agnellus stammt, ist das am besten erhaltene Beispiel in Ravenna.

DER BILDSCHMUCK DER THEODERICHZEIT

Es ist selbstverständlich, daß in einer Christus allein geweihten Kirche Christus selbst das eigentliche Thema des ganzen Bildschmuckes gewesen ist. Nur solche Begebenheiten oder Gestalten aus dem Alten Testament werden aufgenommen worden sein, die unmittelbar auf die kommende Erscheinung Christi hinwiesen, also Typos oder Künder Christi waren.

Was ursprünglich in den großen Friesen über den Schiffsarkaden sowie auf der West- und Ostseite des Mittelschiffs dargestellt gewesen ist, kann nur vermutet werden. Daß anstelle der agnellianischen Prozessionen der Märtyrer und Märtyrinnen andere, später religiös oder, noch wahrscheinlicher, politisch nicht mehr erwünschte Prozessionen zum thronenden Christus und zur thronenden Madonna mit dem Christuskinde schritten, wird aus der ganzen Situation wahrscheinlich, denn beide Thronenden (Taf. 112. 113), umgeben von ihrem Engelhofstaat, sind auch im ursprünglichen Zustand nicht anders als eine Huldigung entgegennehmend vorzustellen.

Weiter haben sicher die beiden Stadt-Darstellungen einen zusammenhängenden Fries zusammen mit den zerstörten Mosaiken gebildet: wie es die Reste erweisen, erhoben die ausgebrochenen Figuren in der Fassade des Palastes von Ravenna ihre Hände zur Akklamation nach links, das heißt in die Richtung der vermutlich einst dargestellten Prozession. Diese muß nun aus der Mitte des Propylons der Palastfront gekommen sein, da sich im ursprünglichen Zustand allein in der Mittelarkade keine Gestalten befanden, diese also völlig leer gelassen war. Wer anderes kann es aber gewesen sein, der in einer Prozession aus dem ravennatischen Palast kommend von den Beistehenden gehuldigt auf Christus zuschritt als der Herrscher dieses Palastes, nämlich Theoderich der Große selbst? Leider sind auf der Wand gegenüber nicht genügend Indizien vorhanden für eine Vermutung, was für eine Prozession einst dargestellt gewesen sein könnte. Doch muß man annehmen, daß die vor den Mauern der civitas Classis einst stehenden zerstörten Figurengruppen, deren Umrisse aus dem geflickten Grund erschlossen werden konnten, zu jener Prozession gehörten, an deren Stelle Erzbischof Agnellus den Zug der Märtyrinnen und der Magier setzen ließ.

Die beiden östlich verbliebenen Figurengruppen, Christus beziehungsweise die Muttergottes und das Kind, umgeben von den Engeln, sind Kompositionen, die nicht zu den ältesten Themen der christlichen Kunst gehören. Denn erst in der Zeit Theodosius' des Großen, zu Ende des vierten Jahrhunderts, scheint die nach der Darstellung der Repräsentationsszenen am kaiserlichen Hof gebildete Ikonographie für Christus als den himmlischen König allgemeiner Brauch geworden zu sein und erst nach dem Konzil von Ephesos im Jahre 431, das Maria als Gottesmutter erklärte, konnte die Madonna in Ehren und Würden einer Kaiserin im Bilde erscheinen. Vor allem ist die Gestalt Christi von größter Wichtigkeit, zeigt sie uns doch das erste Mal in der Monumentalmalerei die für alle folgenden Zeiten gültigen Züge seines Antlitzes (Taf. 119).

Die großen, Bücher haltenden, zum Teil Bücher einsehenden Gestalten (Taf. 136–153) zwischen den Fenstern sind sicher Künder Christi, und zwar auf Grund ihrer Anzahl von zweiunddreißig müssen sie den beiden Testamenten angehören: sicher nicht nur die sechszehn alttestamentlichen Propheten, die eigene Bücher verfaßten, sondern auch wohl Hiob, Moses, Josua, Samuel, David und Salomon, die man ebenfalls unter die Propheten zählte, und weiterhin Elias, Elisaeus, Nathan, Ahijah, Joakim,

Azariah, Hanan, Hezâêl und Jehû, die keine Offenbarungsbücher hinterließen; sodann die neutestamentlichen Künder, wie Johannes der Täufer, die Apostel und die Evangelisten. Sie weisen alle auf Christus hin, dessen Wirken über ihnen zwischen den Fenstern dargestellt ist.

Die feierlichen Gestalten haben eine lange ikonographische Tradition, denn zweifellos sind es antike Rhetoren- oder Philosophenfiguren, nach denen sie gebildet sind. Ihre Wirkung in S. Apollinare Nuovo ist fast die von plastischen Werken, und man könnte daher annehmen, sie seien nach solchen gestaltet. Doch gab es schon lange Zeit vorher, in den ersten Jahrhunderten der heidnischen Kaiserzeit, das monumentale, statuarische Motiv in der Wandmalerei, wo man gelegentlich die Illusion des Vorhandenseins plastischer Werke in einem perspektivisch-architektonischen Rahmen hervorrief. Christlich ist dagegen der Gehalt, der aus diesen Gestalten spricht, wenigstens aus den künstlerisch besten unter ihnen: es ist gleichsam das sie als Künder beseelende, göttliche Pneuma.

Soweit wir es heute noch erkennen können, hatte der Bildschmuck der Langhauswände seinen Höhepunkt in der obersten, einem Beschauer kaum mehr erreichbaren Zone, zu welcher die mittlere mit den Kündern hinführt: der christologische Zyklus mit den Bildern aus dem wunderbaren Wirken und der Offenbarung der Herrlichkeit des Herrn auf der Nordseite und der Passion und Auferstehung auf der Südseite. Es sind Geschehnisse, die einer höheren, himmlischen Sphäre angehören. Sie sind ewig gegenwärtig, stehen über der Zeit und dem historisch sich Wandelnden. Während die großen Gestalten zwischen den Fenstern auf den kommenden Messias kündend hinweisen, so bezeugt über allem in den Bildern selbst der Jesus folgende Jünger auch dort, wo ihn der biblische Text, die historische Erzählung, gar nicht erwähnt, die Offenbarung von Jesu Herrlichkeit. Jesus selbst ist nicht mehr der schlichte Mensch des Evangeliums, wie ihn auch noch die ältesten Bildwerke zeigen: in S. Apollinare Nuovo erscheint der himmlische König im Purpurmantel und mit dem Kreuznimbus um das Haupt (Taf. 119), als den Abzeichen seiner Würde, jugendlich bartlos im Wunderzyklus (Taf. 159), gereift und bärtig in den Passionsbildern (Taf. 191). Seine göttliche Gestalt überragt die Menschen und er ist ihnen kaum je zugewandt; er scheint mit den übergroßen Augen in die Ferne zu sehen, ruhigen Blickes, unbewegt, gleichsam unberührt von den Geschehnissen um ihn selbst, als Ausdruck jenseitiger Erhabenheit.

CHRISTUS-MOSAIKEN, BESCHREIBUNG

Das erste Bild im Osten der Nordwand (Taf. 154. 155) ist zum größten Teil zerstört und im neunzehnten Jahrhundert als wunderbare Vermehrung der Brote irrtümlich ergänzt worden. Nur der Oberkörper Jesu sowie Kopf, Büste und rechte Hand des Apostels rechts von ihm gehören zum Original. Ein im siebzehnten Jahrhundert veröffentlichter Stich nach dem damals noch einigermaßen vollständig erhaltenen Mosaik läßt klar erkennen, daß das Wunder der Wandlung von Wasser in Wein bei der Hochzeit von Kana dargestellt war. Der Bericht des Johannes-Evangeliums (2,1–11) schließt folgendermaßen: "Das ist das erste Zeichen, das Jesus tat, geschehen zu Kana in Galiläa, und offenbarte seine Herrlichkeit". Daher eröffnet dieses Wunder auf dem ersten Bilde die Reihe und gibt das Thema: die Offenbarung von Jesu Herrlichkeit durch Zeichen in seinem Wirken; und tatsächlich ist das Bild dieses Wunders auf einem Goldmedaillon aus Ägypten, das dem späten sechsten Jahrhundert angehört, mit der Beischrift: σημείων πρῶτα, die ersten der Zeichen, versehen. Weil das Bild im besonderen die wunderbare Wandlung von Wasser zu Wein zum Gegenstand hat, konnte es, hier zur Rechten des Altares, zugleich als ein Hinweis auf die Eucharistie aufgefaßt werden.

Das Wunder der Vermehrung der Brote und Fische (Taf. 156–159) wird in allen vier Evangelien in einem ähnlichen Wortlaut berichtet. Auf dem Bilde steht Jesus streng frontal mit gleich den Querbalken des Kreuzes ausgebreiteten Armen vor vier Jüngern, und seine Hände berühren segnend links die vier Brote, rechts zwei Fische, welche die Jünger ihm mit verhüllten Händen entgegenhalten. Die beiden Apostel rechts sind ohne Zweifel nach ihrem ikonographischen Typus Petrus und sein Bruder Andreas. Nach dem Johannes-Evangelium (6,8. 9) ist es Andreas, der zu Jesus sagt: "Es ist ein Knabe hier, der hat fünf Gerstenbrote und zween Fische, aber was ist das unter so viele?" Nicht das ganze Ereignis, sondern nur ein besonderer Augenblick ist wiedergegeben, nämlich jener, in welchem Jesus die fünf Brote (es sind deren nur vier dargestellt) und zwei Fische zur Speisung der Fünftausend den Jüngern übergibt: "Jesus aber nahm die Brote, dankte, gab sie den Jüngern, die Jünger aber denen, die sich gelagert hatten: desgleichen auch von den Fischen, wie viel sie wollten" (Joh. 6,11). Das Bild beschränkt sich also auf Christi Wort und Tat, das eigentliche Wunder. Dieses beeindruckte nach dem Evangelium Johannis (6,14) die Menschen tief: "Da nun die Menschen das Zeichen sahen, das Jesus tat, sprachen sie, das ist wahrlich der Prophet, der in die Welt kommen soll".

Die Berufung von Petrus und Andreas (Taf. 160), das Ereignis des nächsten, dritten Bildes, geht im evangelischen Bericht der Vermehrung der Brote und Fische voraus; daher sind beide Jünger, die zuerst Berufenen, schon in der Gefolgschaft Jesu bei der Brotvermehrung dargestellt. Jesus steht rechts vorn im Bilde, gleichsam auf einer Landzunge, am See, und damit die Szene beherrschend; hinter ihm erscheint wie in allen anderen Bildern ein Jünger. Jesu im Redegestus erhobene Rechte weist nach links: eine von den Wellen des Sees bewegte Barke rudert ein am Heck sitzender bärtiger Mann, während ein zweiter das ausgeworfene Netz einzieht, in dem Fische zappeln. Beider Augen sind nicht auf den Fang, sondern auf Jesus gerichtet. Die bereits im vorausgehenden Bilde erscheinenden Physiognomien bestimmen den Fischenden als Petrus, den Rudernden als Andreas. Beider Berufung geschah bekanntlich am Galiläischen Meer, als dort Simon Petrus und Andreas die Netze auswarfen. Jesus, der ihnen vom Ufer aus zusah, sprach zu ihnen: "Folget mir nach, ich will euch zu Menschenfischern machen" (Matth. 4,19). Es ist dieser Augenblick als Bildvorwurf gewählt. Da Petrus und Andreas und unmittelbar folgend Jakobus und Johannes, die Söhne des Zebedaeus, die ersten Jünger waren, erweist sich der Jesus im Bilde begleitende Jünger als eine nicht in der neutestamentlichen Erzählung begründete Zutat: selbst hier also ist dieser als Zeuge von Jesu Taten eingefügt.

Die Heilung der beiden Blinden (Taf. 161–163) vollzieht Jesus wieder im Beisein eines akklamierenden Jüngers ganz rechts im Bilde. Von links her nähern sich zögernd die beiden Blinden, deren vorderer sich mit Hilfe eines Stockes in der linken Hand vortastet, während der zweite sich an den vorderen anhaltend vorzustellen ist. Beide Blinde weisen mit der geöffneten Rechten nach rechts, sie weisen also auf Jesus, der nur das linke Auge des vorderen Blinden berührt, die Heilung also vollzieht. Ein solches Ereignis ist von Matthäus zwei Mal berichtet, einmal in Galiläa, und zwar nach der Heilung der Blutflüssigen und der Erweckung von Jairi Töchterlein, ein anderes Mal zu Jericho. Der erste Vorgang paßt besser zum Bilde als der zweite: "Es folgten ihm zwei Blinde nach die schrieen und sprachen: 'Ach du Sohn Davids erbarme dich unser!' Und da er heimkam, traten die Blinden zu ihm. Und Jesus sprach zu ihnen: 'Glaubt ihr, daß ich euch solches tun kann?' Da sprachen sie zu ihm: 'Herr, ja.' Da rührte er ihre Augen an und sprach: 'Euch geschehe nach eurem Glauben.' Und ihre Augen wurden geöffnet" (Matth. 9,27–30). Die Auflegung der Hand, das heißt die Berührung der Augen durch zwei Finger als Bildthema, hat zugleich Jesu Worte zum Hintergrund, nämlich

der Heilung nach dem Glauben. Aber wahrscheinlich erkannte man weiterhin damals bei der Betrachtung dieses Bildes ein Zeichen der Erleuchtung durch Jesus Christus.

Die Heilung der Blutflüssigen (Taf. 164. 165) müßte wiederum der Blindenheilung nicht folgen, sondern vorausgehen, wenn die Folge der evangelischen Ereignisse im Bildzyklus gewahrt worden wäre. Gefolgt vom Jünger naht sich Jesus von links her und weist sprechend auf die vor ihm auf dem Boden liegende Frau: sie hat sich in den Staub geworfen und kniet auf dem Boden; sie ist in einer wirklichen Proskynese dargestellt, vor sich die vom Gewande verhüllten Hände breitend, gleich als nähere sie sich bittflehend dem Kaiser. Hinter ihr steht eine Gruppe von drei Männern: die zwei vorderen tragen die Paenula als Repräsentanten des nach dem evangelischen Bericht Jesus nachfolgenden, zahlreichen jüdischen Volkes. Das Wunder vollzog sich nach den Berichten von Markus (5,24–34) und Lukas (8,43–48) folgendermaßen: Um geheilt zu werden, rührte in Galiläa ein blutflüssiges Weib Jesu Kleider heimlich an. Doch Jesus "fühlte alsbald an sich selbst die Kraft, die von ihm ausgegangen war", wandte sich zum Volke und sprach: "Wer hat meine Kleider angerührt?" Die Jünger wiesen auf das drängende Volk, doch Jesus, sich umwendend, bemerkte das Weib. "Das Weib aber fürchtete sich und zitterte, kam, fiel vor ihm nieder und sagte ihm die ganze Wahrheit. Er sprach aber zu ihr: 'Meine Tochter, dein Glaube hat dich gesund gemacht; gehe hin mit Frieden, und sei gesund von deiner Plage'" (Mark. 5,33–34). Es ist also nicht wie bei der Mehrzahl der Darstellungen dieses Wunders in der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst die eigentliche, durch die Berührung der Kleider Jesu bewirkte Heilung der Blutflüssigen Bildthema, sondern die zweite Phase des Geschehnisses: das Niederwerfen des Weibes vor Jesus, als sich seine göttliche Macht erwiesen hatte, ihre flehende Erklärung und die Antwort des Herrn: dein Glaube hat dich gesund gemacht.

Bei der *Begegnung Jesu mit der Samaritanerin am Brunnen* (Taf. 166) scheiden sich klar zwei Bildhälften. Links zieht die samaritanische Frau, leicht vorgebeugt, den mit Wasser gefüllten Eimer aus dem Brunnen; rechts sitzt Jesus auf einem Felsblock und, mit erhobener Rechten, also sprechend, wendet er sich zum Weibe. Hinter dem Felsblock verharrt der ihn stets begleitende Jünger. Die Geschichte trug sich am Brunnen Jakobs bei Sichem zu, ist allein von Johannes überliefert (4,5–29) und gehört zu den tiefsten des ganzen Evangeliums. Ermüdet setzte sich Jesus, dessen Jünger inzwischen in die Stadt gegangen waren, auf den Brunnen und sprach zu einem Weibe aus Samaria, das gekommen war, um Wasser zu schöpfen: "Gib mir zu trinken!" Das Weib gab ihrer Verwunderung Ausdruck, daß ein Jude von einem samaritanischen Weibe zu trinken erbitte. Jesus antwortete ihr, falls sie die Gabe Gottes und den erkennen würde, der zu ihr sage: gib mir zu trinken, so bäte sie ihn und er gäbe ihr lebendiges Wasser. Daraufhin fragte ihn das zweifelnde Weib, ob er aus dem tiefen Brunnen schöpfen könne und wo er lebendiges Wasser habe. Und ob er mehr als Jakob sei, der ihnen den Brunnen gegeben habe .Jesus antwortete ihr und sprach zu ihr: "Wer dieses Wasser trinket, dem wird wieder dürsten, wer aber des Wassers trinken wird, das ich ihm gebe, dem wird ewiglich nicht dürsten; sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird ihm ein Brunnen des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt" (Joh. 4,13–14). Der zweite Höhepunkt des Gespräches sind die Worte Jesu: "'Aber die Stunde kommt, und sie ist jetzt da, wo die wahren Anbeter den Vater im Geist und in der Wahrheit anbeten werden; denn so will der Vater seine Anbeter haben. Gott ist Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn in Geist und Wahrheit anbeten.' Die Frau sagt zu ihm: 'Ich weiß, daß der Messias kommt, der der Christus genannt wird; wenn dieser kommt, wird er uns alles kundmachen!' Jesus sagt zu ihr: 'Ich bin's, der ich mit dir rede'" (Joh. 4,23–26). Auf dem Bilde redet Jesus allein, was

durch die Geste seiner rechten Hand verdeutlicht ist, während die Samaritanerin schöpft. Daher scheinen Jesu Worte der Bildinhalt zu sein, und seine Gerichtetheit gleichsam auf das Wasser, das aus dem Brunnen geschöpft wird, läßt den Spruch vom Wasser des ewigen Lebens als den eigentlichen Bildsinn erscheinen, ohne daß nicht doch dem wissenden Betrachter der ganze Inhalt des Ereignisses in den Sinn gekommen wäre. Wohl könnte der Jünger einer von denen sein, die nach dem Gespräche zurückkehrten und nicht wagten, nach dem Inhalt des Gespräches zu fragen. Doch wahrscheinlicher ist es, in ihm wieder den Zeugen der göttlichen Offenbarung zu sehen, der unabhängig von der evangelischen Überlieferung in die Bildtradition Eingang fand.

Die Auferweckung des Lazarus (Taf. 167), eines der in der frühchristlichen Kunst am häufigsten dargestellten Wunder Jesu, steht als siebentes Bild zwischen jeweils sechs Bildern in der Mitte des Zyklus; und auch in anderen Zyklen findet es sich gerade in unmittelbarer Nachbarschaft von dem Bilde der Samaritanerin am Brunnen. Wieder herrscht eine strenge Zweiteilung der Bildhälfte: links der Grabbau mit Stufenpostament, in dessen offener Tür sichtbar wird, daß sich Lazarus, in Binden gewickelt, aus seinem Sarge erhoben hat. Er schaut zu Jesus, der rechts von dem Grabbau steht und der sich sprechend zum Grabbau hin richtet; rechts von Jesus wieder der akklamierende Jünger. Im Bilde ist zweifellos nur die letzte Phase des johanneischen Berichtes (11,1–45) dargestellt. Entgegen der Mehrzahl der Darstellungen sind alle der eigentlichen Erweckung vorausgehenden Phasen des Geschehnisses weggelassen, etwa die Schwestern des Lazarus, Maria und Martha, die sich flehend vor Jesus niedergeworfen haben, die Aufdeckung des Grabes, die Wahrnehmung der Verwesung durch die Anwesenden. "Jesus aber erhob seine Augen nach oben und sagte: 'Vater, ich danke dir, daß du mich erhört hast. Ich wußte wohl, daß du mich allezeit erhörst; aber es ist mir um das Volk, das da herumsteht: damit sie glauben, daß du mich gesandt hast'. Und als er dieses gesagt, rief er laut: 'Lazarus, komme heraus'. Der Verstorbene kam heraus, die Füße und die Hände mit Binden zusammengebunden und sein Angesicht war mit einem Schweißtuch verhüllt. Sagt Jesus zu ihnen: 'bindet ihn los und lasset ihn hingehen'" (Joh. 11,41–44). Im Bilde ist alles auf den Akt der Erweckung konzentriert, und durch die leicht kurvierte, sich sichtlich belebende Gestalt des gleichsam die Leichenbinden sprengenden Lazarus mit seinem auf Jesus gerichteten Blick, wovon im Evangeliums-Text nicht die Rede ist, besonders wirkungsvoll wiedergegeben. Trotzdem erscheint der Sinn des Bildes weiter, umfassender: ist das Wunder doch das von Gott erbetene Zeichen von der Herrlichkeit des Gottes-Sohnes, und es erfüllt sich nur das, was Jesus vorher, ehe er mit den Schwestern und allen anderen zum Grabe ging, zur klagenden Maria gesagt hatte: "'Ich bin die Auferstehung und das Leben; wer an mich glaubt, wird leben, auch wenn er stirbt. Und wer da glaubt an mich wird nimmermehr sterben in Ewigkeit. Glaubst du das?' Sie sagt zu ihm: 'ja Herr, ich habe den Glauben, daß du bist Christus, der Sohn Gottes, der in die Welt kommen soll'" (Joh. 11,25–27). Es wird dieser tiefere Sinn gewesen sein, der dies Bild als Zentrum des Zyklus wählen ließ. So ergibt sich der unmittelbare Zusammenhang im Sinne mit dem vorausgehenden Bilde, als dessen eigentlichen Sinn wir die Verkündigung des Wassers des ewigen Lebens erkannten.

Das Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner (Taf. 168), das im Lukasevangelium (18,9–14) als von Jesus erzählt überliefert ist, bildet den Gegenstand des achten Bildes; es ist das einzige der Nordseite, in dem Jesus nicht erscheint. Fast die ganze Bildfläche wird von einer Gebäudefront eingenommen, in deren Mitte sich ein offenes Portal mit einem zusammengerafften Vorhang befindet. Links steht ein bärtiger Mann mit demütig geneigtem Haupt und mit der an die Brust geführten, geballten Rechten, rechts

vom Tore dagegen, streng frontal und aufrecht, ein bartloser mit gewinkelt erhobenen Armen, der Geste des Gebetes. Beide trugen die Paenula, als die Kleidung der Juden. Das Gleichnis lautet folgendermaßen: "Zwei Menschen gingen hinauf in den Tempel zu beten, der eine ein Pharisäer und der andere ein Zöllner. Der Pharisäer stand und betete also bei sich: 'ich danke dir Gott, daß ich nicht bin wie die anderen Menschen, Räuber, Übeltäter, Ehebrecher, oder auch dieser Zöllner. Ich faste zweimal in der Woche, und verzehnte alles was ich erwerbe.' Der Zöllner aber stand von ferne und mochte auch nicht die Augen aufheben gen Himmel, sondern schlug an seine Brust und sprach: 'o Gott, sei mir Sünder gnädig'. Ich sage euch, dieser ging gerechtfertigt hinab in sein Haus vor jenem. Denn wer sich selbst erhöht, soll erniedrigt werden; wer aber sich selbst erniedrigt, soll erhöht werden." Die beiden so verschieden gebildeten, kontraponierten Gestalten des Bildes illustrieren das Gleichnis eindringlich. Der tiefere Sinn des Gleichnisses geht aus dem letzten Satze Jesu hervor: eschatologisch gedeutet, auf das jüngste Gericht bezogen, erhält er seinen eigentlichen Sinn.

Die Scherflein der Witwe (Taf. 169–171), ein weiteres Gleichnis Jesu, ist Thema des neunten Bildes. In einer Landschaft steht links die Witwe und legt mit ihrer Rechten ihren Beitrag in den Opferstock, den Schatzkasten; links von diesem steht Jesus, mit dem Sprechgestus nach rechts gerichtet, hinter ihm der Jünger. Der Text bei Markus 12,41–44 lautet: "Und er (Jesus) setzte sich dem Schatzkasten (des Tempels) gegenüber und schaute zu, wie die Menge Münzen in den Kasten einlegte. Und viele Reiche legten viel ein; und es kam eine arme Witwe und legte zwei Pfennige ein, das macht einen Quadranten. Und er rief seine Jünger herbei und sagte zu ihnen: 'wahrlich, ich sage euch, diese arme Witwe hat mehr eingelegt, als alle, die in den Schatzkasten einlegten. Denn alle haben aus ihrem Überfluß eingelegt; sie aber hat aus ihrem Mangel eingelegt, alles was sie hatte, ihr ganzes Vermögen.'" Da anstelle des Tempels im Hintergrunde die Landschaft erscheint und Jesus steht und nicht sitzt, kann man das Bild nicht als eine genaue Illustrierung des evangelischen Berichtes ansehen. Es sind zwei Phasen dargestellt: das Einlegen der Scherflein und Jesu Urteil, das er erst, nachdem er seine Jünger zu sich gerufen hatte, aussprach. Welche Bedeutung dieses Gleichnis in der frühchristlichen Zeit haben konnte, geht aus der überlieferten Unterschrift, dem Titulus, des verlorenen Bildes der Blutflüssigen in der Martinskirche von Tours hervor: sie lautete: "Nicht die Vieles gab, sondern die nichts behielt, hat das Lob aus dem Munde des göttlichen Richters verdient." Auch Ambrosius von Mailand erkannte im Gleichnis den Typus eines göttlichen Gerichtsurteils. "Groß fürwahr (war) die Frau, die verdiente, durch ein Gerichtsurteil Gottes allen vorgezogen zu werden. Denn: diese ists, die das Gericht Christi nicht zu fürchten braucht." So verbindet sich dieses Bild nicht nur mit dem vorausgehenden, sondern auch und besonders mit dem folgenden in seiner tieferen, eschatologischen Bedeutung für das jüngste Gericht.

Die Scheidung der Schafe von den Böcken (Taf. 173. 174) vollzieht Christus in einer Felslandschaft. Er sitzt auf einem Felsblock und zu seinen Seiten steht je ein akklamierender Engel, blau der rechte und gelbrot der linke; vor ihnen stehen rechts drei Böcke, links drei Schafe; auf sie weist Christus mit der Rechten. Es ist nicht ein Ereignis aus dem Leben Jesu, sondern die in ein Gleichnis eingekleidete Vision des Jüngsten Gerichts, das Jesus nach dem Evangelium Matthaei (25,31–46) in der letzten Rede an die Jünger vor Ostern, der Passion also, voraussagte: "Wenn aber der Sohn des Menschen kommt in seiner Herrlichkeit und alle Engel mit ihm, hierauf wird er sich setzen auf den Thron seiner Herrlichkeit; und es werden vor ihm versammelt werden alle Völker, und er wird sie voneinander scheiden, wie der Hirt scheidet die Schafe von den Böcken, und er wird die Schafe auf

seine rechte, die Böcke auf seine linke Seite stellen. Hierauf wird der König sagen zu denen auf seiner rechten: 'gehet hin, ihr Gesegnete des Vaters, ererbet das Reich, das euch bereitet ist von der Schöpfung der Welt her .....' Hierauf wird er auch sagen zu denen auf der linken: 'gehet hinweg von mir, ihr Verfluchte, in das ewige Feuer, das bereitet ist den Teufeln und seinen Engeln. ...' Und es werden hingehen diese zu ewiger Strafe, die Gerechten aber zu ewigem Leben." Christus erscheint im Bilde nicht auf dem Stuhle der Herrlichkeit, sondern das Gericht ist durch das in der Vision herangezogene Gleichnis veranschaulicht: in einer Hirtenlandschaft sitzt der königliche Hirte auf einem Felsen. Gleich einem König stehen zu seinen Seiten Engel, aber nicht "alle Engel", sondern nur zwei, in der Farbe stark unterschieden: rechts ein blauer, verführerisch schön, hinter den Böcken, links ein gelbroter hinter den Schafen. Diesen wendet sich Christus als den Gerechten zu. Einer solchen Ikonographie liegen über das Evangelium hinaus führende Vorstellungen zugrunde: der rote Engel, dessen Körper aus Äther besteht, ist der gute, der Geleiter der Gerechten, ihm gegenüber steht der blaue Engel, der Dämon der Finsternis, auf der Seite der Verdammten, um sie zu ewiger Pein zu führen.

Die Heilung des Gichtbrüchigen von Kapernaum (Taf. 175. 176) folgt als elftes Bild dem Gleichnisse. Ganz links führt in das Bild ein der Jünger, der auf Jesus bezeugend weist und hinter ihm steht. Jesus erhebt im Redegestus die Hand nach rechts, zu einem Hause hin, von dessen Dach zwei männliche Figuren an Seilen ein Ruhebett herunterlassen. Der nur über den Beinen bedeckte Kranke blickt auf Jesus und streckt ihm bittflehend beide Hände entgegen. Die Heilung dieses Gichtbrüchigen ist eines der ersten Wunder Jesu. Als es bekannt wurde, daß Jesus sich in Kapernaum befand, versammelten sich so viele Menschen, daß sie nicht alle mehr im Hause Platz hatten. Vier Leute brachten nun einen Gichtbrüchigen, aber sie konnten ihn nicht bis vor Jesus bringen. Daher deckten sie das Dach ab "und ließen durch die Lücke die Bahre herab, auf welcher der Gelähmte lag. Und da Jesus ihren Glauben sah, sagte er zu dem Gelähmten: 'Kind, deine Sünden sind vergeben'" (Mark. 2,1–5). Doch die anwesenden Schriftgelehrten erzürnten sich über diese Worte Jesu als einer Gotteslästerung, was Jesus in seinem Geiste erkannte und er sprach zu ihnen: "... Was ist leichter? dem Gelähmten sagen: deine Sünden sind vergeben? oder sagen: stehe auf, nimm deine Bahre und wandle? Damit ihr aber wisset, daß der Sohn des Menschen Vollmacht hat, Sünden zu vergeben auf der Erde, (zu dem Gelähmten sich wendend) sage ich dir: stehe auf, nimm deine Bahre, und gehe heim" (Mark. 2,7–12). Gegenüber der biblischen Erzählung ist die Örtlichkeit ganz verändert. Jesus steht vor einem Hause, an dem man außen die Bahre mit dem Gichtbrüchigen vom Dache herabläßt und das daher nicht abgedeckt zu werden braucht; es ist außerdem nicht ein palästinensisches Haus mit Flachdach, das man "aufgräbt", wie es im Text des Matthaeus heißt, und das als allgemein zugänglicher Teil des Hauses erst den ganzen Vorgang verständlich macht, sondern ein römisch-antikes Haus mit ziegelgedecktem Schrägdach. Es ist in dieser so veränderten Umgebung, bei der ganz die Volksmenge, einschließlich der Schriftgelehrten, selbst andeutungsweise fehlen, jener Augenblick gewählt, in welchem Jesus dem Gichtbrüchigen gebietet, aufzustehen: und er beginnt sich zu erheben. Erfaßt man als den eigentlichen Sinn des Bildes die Vergebung der Sünden durch Jesus, so schließt es sich wiederum inhaltlich sinnvoll an das vorausgehende mit dem richtenden Menschensohn an.

Die Heilung des Besessenen (Taf. 177. 178) vollzieht sich im Rahmen einer wirklichen Landschaft: links der Jünger, rechts von ihm wendet sich Jesus mit vorgehaltener Rechten zu einem knienden, die Hände flehentlich ausstreckenden, aber wirr blickenden Manne, der wesentlich kleiner gestaltet

ist. Diesen rahmt im Hintergrunde ein hoch aufragender, von Bäumen bewachsener, zerklüfteter Felsen, in dem sich der dunkle Spalt einer Höhle öffnet. Rechts fällt der Fels unmittelbar ab zu der bis an den Bildrand reichenden Wasserfläche, in der drei Säue übereinander gestaffelt entschwimmen. Es ist das Land der Gadarener, am Galiläischen See, wohin Jesus kam, bevor er das Töchterlein des Jairus erweckte und die Blutflüssige heilte; es trug sich folgendes zu: "Und als er aus dem Schiffe ausstieg, trat ihm alsbald von den Gräbern her ein Mensch entgegen mit einem unreinen Geist, der seinen Aufenthalt unter den Gräbern hatte, und den niemand selbst mit Fesseln zu binden vermochte ... und niemand vermochte ihn zu bändigen; und allezeit bei Nacht und Tag war er unter den Gräbern und in den Bergen, und schrie und zerschlug sich selbst mit Steinen. Und da er Jesus von weitem sah, lief er und warf sich vor ihm nieder, und schrie laut: 'was willst du von mir Jesus, Sohn des höchsten Gottes? Ich beschwöre dich bei Gott, quäle mich nicht.' Er sagte nämlich zu ihm: 'gehe aus, du unreiner Geist, von dem Menschen.' Und er fragte ihn: 'wie heißt du?' und er sagte zu ihm: 'Legion heiße ich, denn wir sind viele.' Und er bat ihn dringend, daß er sie nicht aus dem Lande schicke. Es war aber daselbst am Berge eine große Schweineherde auf der Weide, und sie baten ihn: 'sende uns die Schweine, daß wir in sie fahren.' Und er gestattete es ihnen, und die unreinen Geister fuhren aus und fuhren in die Schweine, und die Herde stürzte sich den Abhang hinab in den See, wohl zweitausend, und sie ertranken im See" (Mark. 5,1–13). Man hat in diesem Bilde mit viel größerer Genauigkeit, als es sonst geschah, die biblische Erzählung wiedergegeben. Der Besessene kniet vor einer Höhle, also vor einem der Gräber, die im Heiligen Lande so häufig in den Felsen gehauen waren; selbst der Berg, auf dem der Besessene herumirrte und wo die Schweineherde weidete, fehlt nicht. Es sind die beiden Hauptphasen des Wunders zusammengefaßt: der um Schonung flehende Besessene, der Jesus als Gottes Sohn erkennt und im Sich Niederwerfen Jesus zugleich seine Verehrung bezeugt und die durch nur drei Schweine dargestellte Herde; sie hat sich bereits in das Galiläische Meer gestürzt, um hier mit den in sie gefahrenen Dämonen zu ertrinken. Jesus ist deutlich der Austreiber der Dämonen, der Sieger über das Böse schlechthin.

Die Heilung des Gichtbrüchigen von Bethesda (Taf. 179) beschließt als das dreizehnte Bild den Zyklus auf der Nordwand; es ist eines der am häufigsten, vor allem in der Grabeskunst dargestellten Wunder Jesus. Die linke Bildhälfte nimmt der nach links ausschreitende, sich jedoch zurückwendende Gichtbrüchige ein, er trägt sein Bett auf dem Rücken und wendet sich zu dem vom Jünger begleiteten Jesus, der im Redegestus nach links die Rechte erhebt. Nach dem Johannesevangelium (5,1–9) fand Jesus am Teiche Bethesda einen gichtbrüchigen Mann, dem es nie gelungen war, sich im Teiche, nachdem der vom Himmel gestiegene Engel seine Wasser bewegt hatte, als erster zur Heilung in das Wasser zu tauchen, denn nur so konnte man geheilt werden. Als Jesus seine Geschichte erfuhr, fragte er ihn, ob er gesund werden wolle. "Es antwortete ihm der Kranke: 'Herr, ich habe keinen Menschen, daß er mich, wenn das Wasser aufgerührt wird, in den Teich schaffe; während ich aber auf dem Weg bin, steigt ein anderer hinab'. Sagt Jesus zu ihm: 'stehe auf nimm deine Bahre und wandle'. Und alsbald ward der Mensch gesund und nahm seine Bahre und wandelte." Das Wunder ist in der frühchristlichen Kunst fast immer in ähnlicher Weise wiedergegeben: der Gichtbrüchige hat das Bett auf die Schultern genommen und geht, zu weitem Schritte ausholend, fort. Im Gegensatz zu dem Bilde mit der Heilung des Gichtbrüchigen von Kapernaum handelt es sich nicht um den Augenblick der Heilung, sondern um das bereits vollzogene Wunder. Zum tieferen Verständnis des Bildes führt wohl erst eigentlich der weitere Verlauf der evangelischen Erzählung. Das Wunder geschah nämlich an einem Sabbath, und die Juden sagten zu dem Geheilten, es sei nicht erlaubt an diesem Tage selbst

das Bett aufzuheben. Dieser antwortete, daß es ihm derjenige, der ihn heilte, befohlen habe. Auf die Frage, wer es gewesen sei, konnte er keine Antwort geben, denn Jesus hatte sich unerkannt entfernt. "Nach diesem findet ihn Jesus im Tempel und sagte zu ihm: 'siehe, du bist gesund geworden; sündige nicht mehr, damit dir nicht Schlimmeres widerfahre.'" Der Mensch ging weg und sagte den Juden, Jesus habe ihn gesund gemacht. Und es verfolgten die Juden Jesus, weil er dies am Sabbath getan hatte. Es folgt sodann die Rechtfertigung Jesu gegenüber den Juden, mit seiner Sendung von Gott, da Gott seinem Sohne ganz das Gericht übergeben habe: "Wahrlich, wahrlich es kommt die Stunde, und sie ist jetzt da, wo die Toten werden die Stimme des Sohnes Gottes hören, und die sie gehört, werden leben. Denn wie der Vater Leben hat in sich selbst, so hat er auch dem Sohne verliehen Leben zu haben in sich selbst, und hat ihm Vollmacht gegeben, Gericht zu halten, weil er Menschensohn ist ..... denn es kommt die Stunde, in welcher alle die in den Gräbern werden seine Stimme hören, und werden hervorgehen, die Gutes getan haben, zur Auferstehung des Lebens, die Übles getan haben, zur Auferstehung des Gerichts" (John. 5,25–30). Tatsächlich erscheint es naheliegend, aus dem Zusammenhang, in welchem mitunter die Heilung des Gichtbrüchigen von Bethesda dargestellt worden ist, auf diese Verbindung mit der Auferstehung und dem Jüngsten Gericht zu schließen.

Der Passionszyklus auf der Südseite beginnt, wie der gegenüber befindliche, im Osten zu Seiten des des Altares, und zwar mit *dem Bilde des letzten Mahles* (Taf. 180–183). Nach antiker Sitte sind Jesus und seine zwölf Jünger auf einer halbrunden Bank, dem Sigma, um einen halbrunden Tisch zum Mahle gelagert. Jesus, der dreizehnte beim Mahl, nimmt ganz links den Ehrenplatz ein, neben ihm folgt deutlich erkennbar Petrus, ganz rechts dagegen, Jesus gegenüber, Judas Ischariot. In der Mitte des Tisches steht eine Schüssel mit zwei Fischen, darum liegen gleichmäßig verteilt sechs Brote. Jesus hat die Linke verhüllt, die Rechte jedoch im Sprechgestus erhoben, und sichtlich haben seine Worte eine tiefe Wirkung auf die Jünger, wie der erregte Blick Petri und der drei folgenden Jünger auf Jesus, der anderen auf Judas hin verrät. Es handelt sich also um das letzte Mahl, das Passahmahl: "Da es aber Abend geworden, setzte er sich nieder mit den zwölf Jüngern, und als sie aßen, sprach er: 'wahrlich, ich sage euch, einer von euch wird mich verraten'. Und tief bekümmert begannen sie ihm zu sagen, einer nach dem andern: 'bin doch ich es nicht, Herr?' Er aber antwortete: 'der die Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten. Der Sohn des Menschen geht wohl dahin, wie von ihm geschrieben steht: wehe aber jenem Menschen, durch welchen der Sohn des Menschen verraten wird. Diesem Menschen wäre es besser, wenn er nicht geboren wäre'. Es antwortete aber Judas, der ihn verriet, und sprach: 'bin doch ich es nicht, Rabbi?' sagt er zu ihm: 'du hast es gesagt'" (Matth. 26,20–25). Es ist also dieser Augenblick im Bilde gewählt, nämlich in dem Jesus seinen Verräter nannte und die Jünger entsetzt bis auf Judas die Möglichkeit einer solchen verruchten Tat von sich wiesen. Das Thema ist also die Voraussage der Passion, und so leitet dieses Bild auch dem Sinne nach den ganzen folgenden Passionszyklus ein. Jedenfalls handelt es sich nicht um die Einsetzung des Abendmahls und seine Verbindung mit der Eucharistie: die der Ankündigung des Verrates folgenden Worte der Einsetzung sind in frühchristlicher Zeit in ganz anderer Weise illustriert worden, und auf die Eucharistie ist nicht im besonderen angespielt, da der Kelch überhaupt fehlt; auch sind die beiden Fische in der Schüssel nicht als 'Jesus Christus Sohn Gottes' zu deuten: der in den Evangelien nicht erwähnte Fisch ist nach antiker Sitte die Speise des vornehmen Mahles und kommt aus diesem Grund auf vielen, auch heidnischen Mahlbildern vor.

Das Bild von *Jesus beim Gebet in Gethsemane* (Taf. VII. 184–186) unterscheidet sich nicht nur von den anderen gleichen Themas, besonders von den späteren, wohlbekannten, sondern scheint auch nicht mit dem Berichte der Evangelien übereinzustimmen. Auf einem Felsenpostament, erhöht und streng frontal, steht Jesus allein, mit erhobenen Armen, also betend, in der Mitte des Bildfeldes. Zu seinen Füßen sitzen in der gewellten Landschaft elf Jünger, in zwei Gruppen geteilt, in der Mitte Petrus und Andreas. Diese, so wie weitere drei Jünger, bewegen redend die Rechte, drei stützen ermüdet den Kopf mit der Hand. Nach Lukas (22,40–46) trug es sich so zu: "Und er ging hinaus und zog nach Gewohnheit an den Ölberg, es folgten ihm aber die Jünger. Da er aber zur Stelle gekommen, sagte er zu ihnen: 'betet, daß ihr nicht in Versuchung fallet'. Und er selbst entfernte sich von ihnen etwa einen Steinwurf weit, und beugte das Knie und betete also: 'Vater, wenn du möchtest diesen Becher an mir vorüberziehen lassen! doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe'. Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel, der ihn stärkte. Und er rang und betete lange. Und sein Schweiß fiel wie Blutstropfen auf die Erde. Und er stand auf vom Gebete, ging zu seinen Jüngern, und fand sie schlafend vor Betrübnis und sagte zu ihnen: 'was schlaft ihr? steht auf und betet, damit ihr nicht in Versuchung fallet'." Nach dem Matthaeus- und dem Markusevangelium nahm Jesus, ehe er betete, Petrus und die Söhne des Zebedaeus bei Seite, betete dreimal und richtete dreimal die Worte an die Jünger, zuletzt folgendermaßen: "Siehe die Stunde ist da, und der Sohn des Menschen wird in Sünderhände ausgeliefert" (Matth. 26,45). Wohl sind im Bilde alle Jünger beisammen, wie es Lukas berichtet, und zweifellos soll der erhöhte Standpunkt Jesu sein Abseits-Stehen ausdrücken und außerdem ist seine Haltung die des Gebetes. Doch ist er nicht in der gewohnten Weise dargestellt, indem der ihm nach dem evangelischen Bericht erscheinende Engel fehlt, so daß das Bild, wäre es aus seinem Zusammenhang gelöst, kaum als das Gebet in Gethsemane gedeutet würde. Wohl ist hier, wie es manchmal bei antiken Darstellungen geschieht, der Inhalt im Bilde komprimiert, und zwar in der Art daß der betende Jesus zugleich den Jüngern seine unmittelbar bevorstehende Gefangennahme ankündigt, denn einerseits befinden sich einige Jünger in dem schläfrigen Zustand, in dem sie Jesus nach seinem Gebete antrifft, andere jedoch zeigen schon die Erregung, die seine Ankündigung auslösen mußte. Zweifellos liegt in diesem Bilde ein anderer als der allgemein für das Thema übliche Bildvorwurf zu Grunde, der genauer dem biblischen Bericht folgt und in dessen Tradition die Ikonographie sich später entwickelt.

Der Verrat des Judas und Jesu Gefangennahme (Taf. 187–189) folgen auch in den Evangelien unmittelbar auf das Gebet und vollziehen sich ebenfalls in Gethsemane. Von links her hat sich die Gruppe der Soldaten und Juden genaht, bewaffnet mit Stöcken und Schwertern; einige tragen Fackeln, denn es ist Nacht. Der vorderste Soldat streckt weit ausholend seinen linken Arm nach rechts, um Jesus, den Judas umarmt und küßt, zu ergreifen. Jesus folgt rechts eine Gruppe der Jünger, von denen fünf sichtbar sind. Deutlich unterscheidet sich, unmittelbar neben Jesus stehend, Petrus, das Schwert am Knaufe mit der Rechten packend. Zweifellos ist der bei den Synoptikern erzählte Augenblick dargestellt, in welchem Judas Jesus küßt, um ihn den Häschern zu erkennen zu geben, die ihn sofort ergreifen. Es fehlt die Szene, in der einer der Begleiter Jesu dem Knecht des Hohenpriesters das Ohr abhaut, worauf Jesus zu ihm sagt: "Stecke dein Schwert in die Scheide; denn wer zum Schwert greift, soll durch das Schwert umkommen. Oder meinst du, ich könne nicht meinen Vater angehen, daß er mir sogleich mehr denn zwölf Legionen Engel schickte? Wie sollte sich aber dann die Schrift erfüllen, daß es so kommen muß?" (Matth. 26,52–54). Auf dem Mosaik greift Petrus nur zum Schwert, womit aber die ganze Szene auch inhaltlich angedeutet ist. Doch folgt das Mosaik

hierin dem Johannesevangelium, in welchem allein Petrus als derjenige, der das Ohr des Dieners abhaut, namentlich genannt ist; auch nach Johannes (18,3) ist die Gruppe links gebildet, da es heißt: "so nahm denn Judas die Cohorte nebst Dienern von den Hohenpriestern und den Pharisäern, und kommt dahin mit Fackeln und Lampen und Waffen." Denn bei den Synoptikern ist weder von Soldaten noch von Fackeln die Rede. In diesem Mosaik zeigt sich besonders klar, daß der Bildinhalt Züge aus den verschiedenen evangelischen Überlieferungen vereint: Hauptquelle ist die synoptische Tradition, deren Kern der Judaskuß ist, und man bereicherte sie mit einigen Zügen des johanneischen Berichtes, wie die Gleichsetzung Petri mit dem, der das Ohr des Dieners abhaut, und mit der Einführung der Soldaten der Cohorte und der Fackeln. Es erscheint wichtig, daß noch weit bis in das Mittelalter hinein diese Vermischung der Traditionen gerade in diesem Ereignis anhielt, ja daß es in der mittelbyzantinischen Kunst noch bereichert wurde. Für den Sinn des Bildes gibt zweifellos die Andeutung der Szene des Jüngers und des Knechtes einen Hinweis: bei dieser Gelegenheit wies Jesus auf seine Gottessohnschaft und die Notwendigkeit der Erfüllung der Prophezeiungen hin.

Das nächste Bildthema: *Jesus wird vor den Rat geführt* (Taf. 190. 191), ist bei den Synoptikern nur ganz kurz unmittelbar nach der Gefangennahme erwähnt. Jesus schreitet in einer baumbestandenen Gebirgslandschaft nach rechts, inmitten einer Gruppe von Juden verschiedenen Alters. Einer von ihnen drängt von links den Heiland deutlich vorwärts und Jesus selbst weist mit seiner Rechten in die Wegrichtung. Bei den Synoptikern steht nichts darüber, was sich auf dem Wege zum Hohen Rat ereignete, als daß ihm diejenigen, die ihn ergriffen hatten, hinweg führten. Als besonderer Kontrast zu den beiden vorausgehenden Bildern erscheint das Fehlen der Jesus stets begleitenden Jünger, und vielleicht ist diese Tatsache ein wesentliches Element in diesem Mosaik. Denn nachdem Jesus erklärt hatte, daß alles so gekommen sei, damit sich die Schriften der Propheten erfüllten, "verließen ihn die Jünger alle und flohen" (Matth. 26,56). Es ist der Beginn der Passion, die Jesus, verlassen von allen, allein erleidet.

Das Mosaik des Verhöres *Jesu vor dem Hohenpriester Kaiphas* (Taf. 192) ist in zwei stark kontrastierende Hälften eingeteilt: Jesus, gefolgt von zwei Juden, steht in der linken Bildhälfte, die Rechte hat er im Sprechgestus erhoben und wendet sich zu dem von Säulen eingefaßten Tribunal, in dem drei bärtige Männer sitzen, die Hohenpriester also, unter denen in der Mitte zweifellos Kaiphas durch die Bekleidung mit einer weißen Lacerna ausgezeichnet ist, Auch sie sprechen, wie aus den Gesten hervorgeht. Der Evangelist Matthaeus erzählt das Ereignis folgendermaßen: "Die Hohenpriester aber und das ganze Synedrium suchten nach falschem Zeugnis gegen Jesus, auf daß sie ihn töten könnten. Und sie fanden keines, obwohl viele falsche Zeugen auftraten. Zuletzt aber traten zwei auf und sagten: 'er hat gesagt: ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in drei Tagen ihn wieder aufbauen'. Und der Hohepriester stand auf und sagte zu ihm: 'antwortest du nichts? was zeugen diese gegen dich?' Jesus aber schwieg. Und der Hohepriester nahm das Wort und sagte zu ihm: 'ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du uns sagest, ob du Christus bist, der Sohn Gottes'. Sagt Jesus zu ihm: 'du hast es gesagt. Doch ich sage euch: demnächst werdet ihr sehen den Sohn des Menschen sitzen zur Rechten der Macht und kommen auf den Wolken des Himmels'. Hierauf zerriß der Hohepriester seine Kleider und sagte: 'er hat gelästert, was brauchen wir noch Zeugen? siehe, jetzt habt ihr die Lästerung gehört; was dünkt euch?' Sie aber antworteten: 'er ist des Todes schuldig!'" (26,59–66). Zweifellos müssen wir in den beiden Juden hinter Jesus die allein von Matthaeus genannten zwei falschen Zeugen erkennen, von deren Aussage der ganze Verlauf abhängt: Jesus be-

kennt sich selbst als der Christus und sagt seine zweite Ankunft und himmlische Parusie voraus, offenbart selbst seine Göttlichkeit, besiegelt aber damit zugleich sein irdisches Schicksal. Damit dürfte der Sinn des Bildes umschrieben sein.

Die Ankündigung der Verleugnung Petri (Taf. 193–195) hat als einziges Mosaik der Südwand nicht Jesus oder eine menschliche Figur, sondern den gleich einem Standbild auf einem hohen Pfeiler stehenden Hahn als Mittelpunkt. Jesus mit erhobener Rechter und hinter ihm akklamierend der aus dem Zyklus der Nordwand so gut bekannte Jünger stehen links, rechts dagegen allein Petrus, die rechte Hand an Kinn und Wange gelegt, wohl um den Zweifel auszudrücken. Es ist deutlich das Gespräch Jesu mit Petrus, das jedoch historisch vor dem Gebet in Gethsemane, also vor der Gefangennahme, liegt und bei welchem der Herr seinem Jünger voraussagte: "'Wahrlich ich sage dir: in dieser Nacht, ehe ein Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen.' Sagt hierauf Petrus zu ihm: 'und wenn ich mit dir sterben muß, werde ich dich nimmermehr verleugnen'" (Matth. 26,34–35). Das Mosaik, das einer im sechsten Jahrhundert bereits alten Tradition folgt, ist keineswegs eine wirkliche Verbildlichung der biblischen Stelle: um den Inhalt der Szene zu verdeutlichen, ist ein Zeichen in die Mitte des Bildes gesetzt, das mit dem eigentlichen Sinn überhaupt nichts zu tun hat und damit zum echten Symbol geworden ist; denn Jesu Erwähnung des Hahnes will nur besagen, daß Petrus vor dem Morgengrauen dreimal Verrat begangen haben wird. Wohl ist diese Szene aus dem historischen Zusammenhang genommen, um unmittelbar vor der ihr folgenden zu erscheinen.

Es ist *die Verleugnung Petri* (Taf. 196. 197) selbst: fast den ganzen Bildgrund nimmt ein Haus ein, vor dessen Tür mit Vorhang eine weibliche Gestalt sich nach rechts mit erhobener Rechter, also sprechend, zu Petrus hin wendet, dessen Gestik mit beiden Händen deutlich ein heftiges Abweisen ausdrückt. Dem Bilde liegt Johannes 18,15–17 zu Grunde: "Es folgten aber Jesus Simon Petrus und ein anderer Jünger. Dieser Jünger aber war mit dem Hohenpriester bekannt und ging mit Jesus hinein in den Hof des Hohenpriesters. Petrus aber stand an der Tür außen. Da ging der andere Jünger, der mit dem Hohenpriester bekannt war, hinaus und sprach mit der Türsteherin und führte Petrus hinein. Da sagte die Magd, die die Tür hütete, zu Petrus: 'gehörst du nicht auch zu den Jüngern dieses Menschen?' Sagt er: 'nein'." Es ist genau dieser Augenblick, den das Bild in dramatisch eindrucksvoller Weise gestaltet hat.

Die Reue des Judas (Taf. 198. 199) folgt auch im Matthaeusevangelium (27,1–10) unmittelbar auf die die Verleugnung Petri. Im Mosaik tritt Judas von links her auf das nach antiker Tradition als Aedicula gebildete Gebäude des Tempels zu, vor dessen Portal der Hohepriester steht; hinter ihm erscheinen im Türrahmen drei Juden, die Ältesten. Der eindrucksvolle, lapidare Text lautet folgendermaßen: "Hierauf, als Judas, der Verräter, sah, daß er verurteilt sei, reute es ihn und er brachte die dreißig Silberstücke den Hohenpriestern und Ältesten zurück und sagte: 'ich habe gesündigt, daß ich unschuldiges Blut verriet'. Sie aber sagten: 'was geht das uns an? Siehe du zu'. Da warf er die Silberstücke in den Tempel, zog sich zurück und ging hin und erhenkte sich." Die Hohenpriester nahmen das Geld, aber als Blutgeld legten sie es nicht in den Tempelschatz, sondern "kauften davon den Töpferacker zum Fremdenbegräbnis, darum bekam der Acker den Namen Blutacker bis heute. Hierauf erfüllt sich, was gesagt ist im Wort des Propheten Jeremias: Und sie nahmen die dreißig Silberstücke, den Preis des Geschätzten, den man geschätzt von Seiten der Söhne Israels, und gaben sie auf den Töpferacker, wie der Herr mir befohlen (Matth. 27,3–10)." Thema des Bildes ist allein die Reue des Judas im eigentlichen Sinne, nämlich ihre Erklärung und die Rückgabe des Blutgeldes,

zugleich die Zurückweisung durch den Hohenpriester. Der kurz darauf folgende Selbstmord des Judas ist nicht einmal angedeutet. Das Ereignis hatte ein ganz besonderes Gewicht, da in ihm eine Voraussage des Jeremias und damit auf Jesu Sendung in Erfüllung ging.

Jesus vor Pontius Pilatus (Taf. 200–202) ist in ähnlicher Weise im Mosaik wie das Verhör vor Kaiphas wiedergegeben. Durch eine breite Cäsur sind die beiden kompakten Figurengruppen, die jeweils eine Bildhälfte einnehmen, getrennt: links Juden, deren einer mit kahler Stirn heftig gestikuliert, während der vor ihm stehende bärtige Priester in Lacerna auf Jesus weisend redet; rechts das Tribunal, der Richtstuhl, auf dem Pilatus sich niedergelassen hat, während dahinter drei Personen stehen; ein Diener gießt Wasser aus einem Kruge über die Hände des Pilatus, ein anderer Diener hält eine Schale darunter. Es scheinen wieder zwei Phasen des zum Beispiel bei Matthaeus 27,11–26 geschilderten Ereignisses nebeneinander dargestellt zu sein; sie sind also von links nach rechts nacheinander abzulesen. Links sind die Juden versammelt, die von den Hohenpriestern und Ältesten beredet werden, sich den Barnabas auszubitten, Jesus aber umbringen zu lassen. Der Statthalter fragt sie, wen er ihnen freigeben solle. Sie antworteten, den Barnabas. "Sagt Pilatus zu ihnen: was soll ich denn mit Jesus, dem sogenannten Christus, tun? Sagen sie alle: 'ans Kreuz mit ihm'. Er aber sagte: 'was hat er denn Böses getan?' Sie aber schrieen immer mehr: 'ans Kreuz mit ihm'. Da aber Pilatus sah, daß er nichts ausrichte, sondern der Lärm nur größer werde, nahm er Wasser und wusch sich die Hände vor der Menge und sagte: 'ich bin unschuldig an diesem Blut, sehet ihr zu'. Und das ganze Volk antwortete: 'sein Blut komme über uns und unsere Kinder'."

Der Weg nach Golgatha (Taf. 203–205) folgt unmittelbar auf die Handwaschung des Pilatus; weder die Geißelung noch die Dornenkrönung und Verspottung sind in den Zyklus aufgenommen. Die Jesus Begleitenden bilden um ihn eine kompakte Masse: links im Hintergrunde die durch vier Personen repräsentierten Juden, nämlich ein Mann in Paenula, ein weiterer in Lacerna, ein Priester also, hinter ihm wird der Kopf seiner Frau sichtbar; unmittelbar links von Jesus der den Weg weisende Kriegsknecht, während Simon von Kyrene voranschreitet und das auf den Boden aufgestützte Kreuz hält. Christus ist wohl Zentrum des Bildes, doch weist die Komposition eher auf das Kreuz als das Ziel. Der Weg nach Golgatha ist bei allen Synoptikern kurz geschildert, aber vielleicht ist die eigentliche Quelle des Bildes Lukas 23,26–28: "Es folgte ihm aber eine große Schar Volks, und von den Weibern, die wehklagten, und ihn beweinten. Jesus aber wandte sich zu ihnen und sprach: 'Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich; vielmehr weinet über euch selbst und über eure Kinder'." Und wie sie ihn abführten, griffen sie einen gewissen Simon von Kyrene, der vom Felde kam, und legten ihm das Kreuz auf, es Jesus nachzutragen. Hier ist nicht nur das Volk, das folgte, genannt, sondern es spielen die weinenden Frauen eine Rolle, an die Jesus seine Worte richtet; man könnte eine von ihnen im Hintergrunde zwischen dem Priester und dem Kriegsknecht dargestellt vermuten. Das Kreuz wurde so dargestellt, daß man nicht entscheiden kann, ob Simon es in diesem Augenblick aufnimmt oder es bereits in Golgatha absetzt, zur Kreuzigung. Zweifellos vertritt im Mosaikzyklus von S. Apollinare Nuovo die Kreuztragung zugleich die Kreuzigung selbst, die in dieser Zeit noch keineswegs das zentrale Bildthema eines Passionszyklus war. Man vermied es indessen, den leidenden Heiland darzustellen, eine Tatsache, die sich bereits am Fehlen der Geißelung und Dornenkrönung erwiesen hat.

Daher folgen unmittelbar auf die Kreuztragung *das Erscheinen des Engels und der beiden Marien am leeren Grabe* (Taf. 206. 207). Die Mitte dieses Bildes nimmt ein von Säulen umgebener Monopteros auf

einem Stufenpostament ein: durch seine offene Tür wird im Innern der schräg gestellte Deckstein des Grabes sichtbar, und damit ist das Grab selbst deutlich als leer gekennzeichnet. Links sitzt auf einem Felsblock der Engel im weißen Gewand, "weiß als das Licht", und wendet sich sprechend zu den rechts vom Grabe stehenden beiden Marien, die auf das leere Grab weisen. Deutlich ist hier jene im Matthaeusevangelium (28,1ff.) geschilderte Szene wiedergegeben, als der Engel, nachdem er den Wächtern des Grabes erschienen war, sich an Maria von Magdala und die andere Maria wandte: "Fürchtet euch nicht. Ich weiß, daß ihr Jesus den Gekreuzigten suchet; er ist nicht hier, denn er ward auferweckt, wie er gesagt hat; kommt und sehet den Ort wo er lag. Und gehet eilends hin und saget seinen Jüngern, daß er von den Toten auferweckt ist, und siehe, er geht euch voran nach Galiläa, dort werdet ihr ihn sehen; siehe, ich habe es euch gesagt." Nicht dem Text entspricht es, wenn der Engel nicht auf dem Deckel des geöffneten Grabes sondern auf einem Felsstück neben dem Grabe sitzt. Wie die Kreuzigung ist das Ereignis nicht selbst wiedergegeben, sondern durch ein unmittelbar damit verbundenes stellvertretend ersetzt. Der Sinn des Bildes ist also die Auferstehung des Herrn selbst, wie es besonders deutlich aus einigen palästinensischen Pilger-Ampullen des Domschatzes von Monza hervorgeht, auf denen das Bild des Engels und der Frauen am leeren Grabe die Beischrift hat ANECTH KYPIOC: der Herr ist auferstanden.

Auf dem Wege nach Emmaus (Taf. 208) erscheint der Auferstandene zweien seiner Gefolgsleuten, solchen nämlich, die mit ihm aus Galiläa gekommen waren oder in Jerusalem sich um ihn gesammelt hatten, im vorletzten Bilde. Christus schreitet zwischen diesen beiden Gestalten nach links; alle bewegen die rechte Hand im Sprechgestus: im Hintergrund erhebt sich auf einem Felsen das Ziel, die Stadt Emmaus. Nach Lukas (24,13ff.) trug es sich zu, daß zwei Gefolgsmänner Jesu nach Emmaus gingen und sich Jesus ihnen zugesellte, ohne daß sie ihn erkennen konnten. Jesus fragte sie danach, worüber sie sprachen. Einer, Kleophas mit Namen, antwortete ihm, daß er wohl der einzige in Jerusalem sei, der nichts von dem wisse, was sich mit Jesus zugetragen habe: "..... und wie ihn unsere Hohenpriester und Oberen ausgeliefert haben zur Todesstrafe und man ihn gekreuzigt hat. Wir aber lebten in der Hoffnung, daß er es sei, der Israel erlösen sollte; und nun ist es mit allem dem der dritte Tag, seit dies geschah" (20–21). Er berichtet weiter, wie sie darüber bestürzt gewesen seien, daß die Frauen einen Engel am leeren Grabe gesehen und auch einige von ihnen selbst Jesus nicht im Grabe gefunden hätten. "Und er sprach zu ihnen: 'O ihr Unverständige, deren Herz so schwer glaubt an alles was die Propheten geredet haben. Mußte nicht der Christus also leiden und in seine Herrlichkeit eingehen?' Und er hob an von Moses und allen Propheten und erklärte ihnen alle Schriften, was ihn angeht" (25–27). Unzweifelhaft geben diese Worte des Herrn den Sinn des ganzen Bildes: die Erfüllung der Voraussagen des Alten Testamentes und das Offenbarwerden vom Eingang Christi in seine Herrlichkeit durch die Passion.

Die Erscheinung Jesu vor den Jüngern und der ungläubige Thomas (Taf. 209–213) beschließt den Passionszyklus von S. Apollinare Nuovo. Das Bild ist in seiner Dramatik der Höhepunkt des Zyklus: weit überragt die Jünger der in der Mitte stehende Jesus, dessen Haupt ein riesiger Kreuznimbus umgibt; unter seinem hoch erhobenen linken Arm wird die Wunde sichtbar, auf die er noch mit der Rechten hinweist. Die Jünger bilden zwei kompakte Gruppen, links sechs von Petrus und Andreas angeführt, rechts fünf; der vorderste von ihnen verneigt sich tief mit verhüllten Händen. Dieser Jünger muß Thomas sein und nicht jener hinter ihm, der wohl die Hand nahe an das Wundmahl erhebt, eine Geste jedoch, die eher als Ausdruck des Erstaunens zu deuten ist. Zur Kennzeichnung

des Ortes, an dem sich das Ereignis zutrug, erkennt man im Hintergrund eine geschlossene, gleich einer Aedicula von einem Giebel bekrönte Tür. Diese Erscheinung des Auferstandenen wird allein von Johannes (20,24–29) berichtet: Die Jünger hatten sich in Jerusalem an einem verschlossenen Ort aus Furcht vor den Juden versammelt, und dort erschien ihnen der Herr. Nicht dabei anwesend war allein Thomas, welcher auf die Erzählung der anderen hin die Erscheinung bezweifelte. "'Wenn ich nicht an seinen Händen die Nägelmale sehe, und meine Finger in das Nägelmal lege, und meine Hand in seine Seite, so glaube ich nimmermehr'. Und acht Tage nachher waren seine Jünger wieder drinnen und Thomas bei ihnen. Kommt Jesus bei verschlossenen Türen, und trat mitten hinein und sprach: 'Friede sei euch'. Darauf sagt er zu Thomas: 'lege deine Finger hierher, und sieh meine Hände, und nimm deine Hand und lege sie in meine Seite, und werde nicht ungläubig, sondern gläubig'. Antwortete Thomas und sagte zu ihm: 'mein Herr und mein Gott!' Sagt zu ihm Jesus: 'weil du mich gesehen hast, bist du gläubig geworden. Selig, die nicht sahen und glaubten'." Die Darstellung gipfelt wie der johanneische Bericht in dem Augenblick, als Thomas den Erschienenen als seinen Herrn und Gott erkennt: so sind die Worte ὁ Κύριος μου καὶ ὁ θεός μου "Mein Herr und mein Gott", das Thema bezeichnend, als Beischrift den Darstellungen der Erscheinung Christi vor den Aposteln auf einigen Ampullen des Domschatzes von Monza zugefügt. Deshalb ist der Christus im Mosaik als der über alles Irdische Erhabene, alles Überragende, gleich dem himmlischen König der Parusie wiedergegeben. Welche Bedeutung diese letzte Erscheinung des Herrn für die Zeit hatte, sprach Petrus Chrysologus aus: "Seht da, dies Wort des Thomas bekundet nicht nur den menschlichen Leib, sondern durch die Leiden des leidensfähigen Leibes, daß Christus Herr und Gott ist zugleich. Und in Wahrheit ist er Gott, der lebt aus dem Tode, der auferstanden ist aus seinen Wunden. Und weil er dies alles und so furchtbare Leiden erduldet hat, lebt und herrscht er als Gott durch alle Ewigkeit" (Serm. 84, PL. 52, 437f.; BKV 248).

Die Vision der göttlichen Erscheinung des Christus ist es, die den ganzen Zyklus erfüllt und abschließt.

CHRISTUS-MOSAIKEN, ANORDNUNG

Für die Erkenntnis des Charakters der christologischen Zyklen von S. Apollinare Nuovo ist es bedeutsam, daß die Bilder sich am weitesten oben, heute noch etwa 12 m über dem Fußboden, befinden und ein Format haben, das für die Figuren nicht mehr als die knappe halbe Lebensgröße zuläßt. Der Beschauer kann also wohl die allgemeinen Züge erkennen, nicht aber Einzelheiten, noch ist er in der Lage den künstlerischen Wert zu würdigen. Denn auch diese Bilder waren, wie die Mehrzahl der architektonisch gebundenen Werke der alten Kunst, nicht für einen kunstgenießenden Beschauer geschaffen. Sie sind durch einen größeren Zusammenhang bestimmter Schmuck des geheiligten Gebäudes und vergegenwärtigen in einem uns nicht mehr wirklich vorstellbaren, realen Sinn Geschehnisse, in denen sich Gott offenbarte.

Die Zyklen beginnen nicht im Westen, einen eintretenden Beschauer einführend und weiter in ihrer Abfolge begleitend, sondern sie gehen vom Sanktuarium im Osten aus, vom Platze des Altars, vom wahren Zentrum der Kirche. Die Reihenfolge der Bilder hält sich jedoch häufig nicht an die Evangelien, ist nicht chronologisch: während im Passionszyklus nur die Ansage der Verleugnung und die Verleugnung Petri selbst in die Mitte verschoben sind, hat man im Zyklus der Wunder und Gleichnisse die historische Chronologie völlig umgestoßen. Daher kann der Text der Evangelisten

kaum die eigentliche, das heißt unmittelbare Quelle der Zyklen gewesen sein, auch nicht der künstlerischen Inspiration der Darstellung, wie es vermutet worden ist. Zur Erklärung dieser Tatsache hat man angenommen, daß die Auswahl und die Anordnung der Geschehnisse nach einem Lektionar der Perikopen, nach den Abschnitten also der Evangeliums-Lesungen für die sonn- und feiertäglichen Gottesdienste, erfolgt sei und daß damit die Liturgie beide Bildzyklen entscheidend bestimmt habe. Nach Versuchen, die sich als verfehlt erwiesen, die Quelle in der syrischen Liturgie zu finden, hat man dafür auf das Lektionar einer nicht bestimmbaren norditalienischen Kirche hingewiesen, in dem wohl die Texte für die in den Bildern dargestellten Geschehnisse erscheinen, bis auf das Wunder der Heilung zweier Blinder nach Matth. 9,27–31 – denn das Lektionar enthält nur die Heilung eines Blinden nach Joh. 9 –, doch haben die Texte eine andere Abfolge: daher kann das Lektionar nicht die wirkliche Quelle der Zyklen in S. Apollinare Nuovo gewesen sein. Wie so oft haben Liturgie und Bildkunst gemeinsame Grundlagen, denselben Inhalt, doch sind ihre Werke nicht voneinander abhängig.

Die nähere Betrachtung der Bilder führt zur Erkenntnis, daß die Anordnung nicht zufällig ist. Es scheint nun der den Darstellungen zugrunde liegende, tiefere Sinn gewesen zu sein, der verschiedene Darstellungen miteinander verband und ganz wesentlich die Anordnung bestimmt hat; damit hatte die historische Folge und der historische Zusammenhang der dargestellten Ereignisse, vor allem für den Zyklus des Wirkens, der Herrlichkeit Jesu, keine Bedeutung mehr. Wohl hat man auch die Bilder aus der so viel größeren Zahl der Wunder und Gleichnisse, welche die vier Evangelien überliefern, nach ihrem Sinn ausgewählt.

Erstes Zeichen der Göttlichkeit Jesu war das Wunder von Kana (Taf. 154), und wie die Beischrift auf dem Berliner Medaillon erweist, verlieh ihm diese Tatsache vor allen anderen eine besondere Bedeutung. Daher steht es an erster Stelle im Zyklus, was keineswegs selbstverständlich ist: geht doch dem Wunder, bei welchem die Jünger zugegen waren, historisch die Berufung der ersten Jünger voraus; aber dieses Ereignis erscheint erst als der Gegenstand des dritten Bildes (Taf. 160). Das Wunder von Kana und die wunderbare Vermehrung der Brote und Fische, Gegenstand des zweiten Bildes (Taf. 156), sind nicht nur in S. Apollinare Nuovo nebeneinander gesetzt: denn Wein und Brot sind die Elemente der Eucharistie, und wohl auch deshalb haben diese Bilder ihren Platz zusammen rechts vom Altar, in cornu Evangelii. So folgt nun erst die Berufung von Petrus und Andreas, wenn diese auch bereits im vorausgehenden Bilde als Jesu Jünger erscheinen.

Die Heilung der Blinden und des Blutflüssigen Weibes (Taf. 161. 164) gehören zeitlich eng zusammen, sind aber der historischen Folge gegenüber umgekehrt angebracht. Beiden Wundern ist die durch den Glauben an Jesus erfolgte Heilung gemeinsam. Wie die Jünger, so folgten auch die Blinden Jesus nach, an ihn glaubend.

Auch die beiden nächsten Bilder, das Gespräch Jesu mit der Samaritanerin am Brunnen und die Auferweckung des Lazarus (Taf. 166. 167), sind häufiger zusammengestellt worden. Der verwandte tiefere Sinn wird hierfür der Grund sein: die Verheißung des Wassers des ewigen Lebens und der Auferstehung.

Für die Aufeinanderfolge der drei Gleichnisse (Taf. 168. 169. 174), vom Pharisäer und Zöllner, von den Scherflein der Witwe und von der Scheidung der Schafe von den Böcken, erschließt wohl das letzte Bild den Sinn als Gleichnis des jüngsten Gerichtes: für die Gerechten das ewige Leben, für die Verfluchten die ewige Strafe. Denn wie Ambrosius sagte, braucht die Witwe, die alles opfert, das Gericht nicht zu fürchten, und über Pharisäer und Zöllner hat Jesus auch das Urteil für die Zukunft gesprochen, denn der Demütige soll erhöht, der Selbstgerechte erniedrigt werden. Der Zyklus endet in

drei Bildern von wunderbaren Heilungen (Taf. 175. 178. 179). Jesus vergibt dem Gichtbrüchigen von Kapernaum schon zu Lebzeiten die Sünden, in dem besessenen Gadarener besiegt er das Böse und den Gichtbrüchigen von Bethesda warnt er davor, Sünden zu begehen, eine Mahnung, die wohl am ehesten wieder als ein Hinweis auf die Zeit nach dem Tode aufzufassen ist. Tatsächlich schließt im Johannes-Evangelium die Erzählung dieses Wunders damit, daß Jesus die Auferstehung der Guten für das Leben, die Verdammung der Bösen für das Gericht voraussagt, und man könnte annehmen, daß dieses Wunder deshalb so häufig in der christlichen Kunst dargestellt wurde.

Der Passionszyklus folgt dagegen im allgemeinen dem historischen Verlauf der Passion und die Abfolge der Bilder entspricht jener der Evangelien, bis auf die Ankündigung der Verleugnung Petri und die Verleugnung Petri selbst, welche später eingeschoben sind, so daß das Bild mit der Verleugnung (Taf. 196) sich in der Mitte des Zyklus befindet, die Ansage (Taf. 193) unmittelbar vorausgeht und die Reue des Judas (Taf. 198) ihr folgt. Damit bilden diese Szenen mit Petrus und Judas das Zentrum des Zyklus überhaupt: sie scheiden voneinander Vorahnung und den ersten Akt der Passion, Verrat, Gefangennahme, Abführung und Verhör, von den letzten Akten, nämlich Verurteilung und Weg zu der für den Kreuzestod stehenden Kreuzigung, denen die drei Ereignisse nach der Auferstehung folgen. Doch muß bei der Wahl von einer Reihe von Ereignissen wiederum ihr Sinn über das historische Geschehnis hinaus wesentlich gewesen sein, als Erfüllung der Prophezeiungen von Jesu Sendung, als Offenbarung seiner Göttlichkeit, als Voraussage seiner himmlischen Parusie. In diesem Zyklus steigern sich die Geschehnisse über die Auferstehung bis zur Erscheinung vor den Jüngern nach der Auferstehung: der Zyklus erfüllt sich im letzten Bilde, als Thomas den auferstandenen Christus als seinen Herrn und Gott erkennt.

CHRISTUS-MOSAIKEN, IKONOGRAPHISCHE FRAGEN

Trotz der so wenigen erhalten gebliebenen Zeugnisse müssen die Ereignisse des Lebens Jesu, Geburt und Kindheit, Wirken und Wunder, Passion und Auferstehung, zu den verbreitetsten Bildthemen der kirchlichen Malerei gehört haben. Ja, man muß voraussetzen, daß schon seit dem vierten Jahrhundert christologische Szenen, und seien es auch nur einzelne, einen bevorzugten Platz im Bildschmuck fast jedes christlichen Kultbaus gehabt haben. Jedenfalls war zu Beginn des sechsten Jahrhunderts schon längst eine christologische Bildtradition ausgebildet. Es ist daher außerordentlich schwer, die Zyklen von S. Apollinare Nuovo, als die einzigen erhaltenen, in Bezug auf ihre historische und künstlerische Stellung in der frühchristlichen Malerei wirklich zu beurteilen. Die erhaltenen, verwandten Werke der Skulptur und der Kleinkunst, voran die Buchmalerei, können wohl helfen Herkunft und Zusammenhänge der Bildvorwürfe zu erkennen – was notwendig ist, um der eigentlichen künstlerischen Leistung in beiden Zyklen gerecht zu werden –, aber sie können das Verlorene nicht ersetzen. Wahrscheinlich war, nicht nur in der Buchmalerei, der Bilderschatz viel reicher, vielgestaltiger, indem außer den im Bilde erhaltenen auch andere evangelische Ereignisse zum Gegenstand von Bildern gewählt waren und es außerdem wohl noch mehr Variationen von uns bekannten ikonographischen Vorwürfen gab, nicht zuletzt in der nahezu völlig untergegangenen frühchristlichen Bildkunst des Ostens; vielleicht waren dort auch eine Reihe von solchen Bildschemata üblich, die allein im Westen erhalten, heute typisch für eine westliche Ikonographie gelten. Die Zufälligkeit des Erhaltenen führt nur zu oft zu einer irrtümlichen Beurteilung von historischem Geschehen und historischer Bedeutung.

Wenn nun eine Anzahl der christologischen Szenen in den Zyklen von S. Apollinare Nuovo die frühesten bekannten Beispiele sind, so erhebt sich zuerst die Frage, ob man sie hier auch wirklich zuerst verbildlicht hat und ob die Künstler, gleichsam mit dem Evangelium als Quelle bei der Hand, die Komposition erfanden und damit die Grundlagen für eine zeitlich wie räumlich weitreichende Tradition schufen; oder ob man in Ravenna bereits ausgeprägte Bildvorwürfe benutzte, deren einstiges Vorhandensein wir nur vermuten können. Im letzteren Falle wäre weiter zu fragen, welchen besonderen, eigenen Ausdruck man mutmaßlich diesen übernommenen Kompositionen gegeben hat.

Eine große Anzahl der Bildvorwürfe ist bereits aus der vorausgehenden Kunst gut bekannt. Wunder wie die Vermehrung der Brote und Fische, die Verwandlung von Wasser und Wein zu Kana, die Heilung der Blinden und des Gichtbrüchigen von Bethesda, die Auferweckung des Lazarus und das Gespräch mit der Samaritanerin gehören zu den häufigsten erhaltenen christologischen Bildthemen. Verwandte Beispiele sind nicht nur in der Katakombenmalerei und der Sarkophagplastik, besonders der stadtrömischen, sondern auch unter den wenigen erhaltenen Denkmälern der östlichen Kunst anzutreffen, wie zum Beispiel die den ravennatischen überraschend ähnlichen Darstellungen des Gichtbrüchigen von Bethesda (Taf. 179) auf dem Goldmedaillon aus Adana in Istanbul oder dem Kanawunder auf dem Goldmedaillon aus Assiut in Berlin, und selbst die Heilung nur eines Blinden (Taf. 161) auf dem Randfragment einer wohl in Konstantinopel gearbeiteten Marmorplatte in Dumbarton Oaks. Diese Beispiele bezeugen, daß eine Reihe von Bildthemen in gleicher Form in der ganzen Oikumene verbreitet waren, also, gleich wo sie nun erfunden, einen universellen Charakter bekommen hatten. Mehrere Szenen jedoch wurden im Westreiche, vor allem in Italien, anders als im Osten verbildlicht: zum Teil sind die Unterschiede von grundsätzlicher Art und unmittelbar augenfällig. So scheint nur eine einzige Szene in S. Apollinare Nuovo allein der westlichen ikonographischen Tradition anzugehören, nämlich die Ansage der Verleugnung Petri (Taf. 193); ein unmittelbarer Zusammenhang mit stadtrömischen Darstellungen erscheint nicht ausgeschlossen, da die Ähnlichkeit mit Beispielen in Rom außerordentlich ist. Keine aus der lateinischen Ikonographie bekannten Züge haben dagegen die Bilder des Abendmahles, der Frauen am Grabe und der Erscheinung Christi vor den Jüngern nach der Auferstehung; die Kompositionen scheinen alle östlicher Art zu sein. Das Mosaik mit der Auferstehung des Lazarus (Taf. 167) wiederum unterscheidet sich von allen anderen desselben Themas durch die Vermischung von Zügen, die sonst klare Kennzeichen für die westliche oder östliche Ikonographie sind; ersterer gehört das Grabhaus mit Giebel an, letzterer der Sarkophag mit der sich aus ihm erhebenden Gestalt des Erweckten.

Einige der Christusbilder von S. Apollinare Nuovo schließlich sind tatsächlich einzig in der frühchristlichen Kunst, das heißt sie sind weder in der Malerei noch in der Plastik, noch in der Kleinkunst der Epoche nachweisbar. Daher galten sie häufig als Erfindungen der in der Kirche tätigen, ravennatischen Mosaikkünstler. Aber diese Annahme verliert ihre Wahrscheinlichkeit, wenn man entdeckt, daß manche Bildschemata entweder sehr ähnlich oder doch in wichtigen Zügen verwandt später wieder auftauchen, und zwar vorzüglich in der mittelbyzantinischen Malerei, die bekanntlich eine große Anzahl von spätantiken Bildentwürfen bewahrt und nur begrenzt variiert, abgeändert oder verwandelt hat.

So erweist sich die Berufung von Petrus und Andreas (Taf. 160) als Ausschnitt einer größeren Komposition, die nämlich noch die Berufung der Söhne des Zebedeus, Jakobus und Johannes, umfaßte. Beim ältesten erhaltenen Beispiel, in der illuminierten Handschrift der Homilien Gregors von Nazianz in Paris, erscheint die Komposition der in S. Apollinare Nuovo überraschend ähnlich; nur ist die Tätigkeit der beiden Jünger umgewechselt, indem Andreas das Netz hält und Petrus das Ruder führt, und es fehlt der Jesus in Ravenna begleitende Jünger.

Beim Bilde der Heilung des Gichtbrüchigen von Kapernaum (Taf. 175) ist bei einigen mittelbyzantinischen Darstellungen das Innere des Hauses, in dem Jesus sich befindet, als Bühnenraum mit Rückwand und Seitenwänden gegeben und die Kline wird von seitlich auf den Dächern stehenden Männern vor Jesus in diesen Raum hinabgelassen. Fast mag es erscheinen, als hätten diese Darstellungen, vor allem ein Mosaik im Dom von Monreale, nichts mit dem Bilde in S. Apollinare Nuovo zu tun. Aber so wie in dem Pariser Evangeliar Ms. Gr. 54 wahrscheinlich die seitlichen Innenraum-Wände zu Außenfassaden von zwei Häusern umgebildet worden sind, liegt es nahe, bei dem Mosaik von S. Apollinare Nuovo anzunehmen, daß die Hausfront, an der ganz im Gegensatz zur Erzählung der Evangelien die Kline vor den im Freien stehenden Jesus hinabgelassen wird, aus einer mißverstandenen Innenraum-Rückwand des Vorbildes hervorging, worauf auch das Fehlen der bei manchen Darstellungen erscheinenden Dachluke schließen läßt. Damit war der Sinn des Bildes zerstört. Nur eine solche Veränderung eines nach dem Evangelium geschaffenen Bildschemas kann überhaupt das Zustandekommen einer so widerspruchsvollen Komposition wie der in S. Apollinare Nuovo verständlich machen. Als abhängig von einem Vorbild und räumlich mißverstanden erweist sich auch die Erscheinung des Auferstandenen vor den Jüngern: denn die hohe verschlossene Tür ist isoliert, also aus der in späteren Mosaiken oder Miniaturen dargestellten, den Innenraum bezeichnenden Wand gelöst und zur Front einer freistehenden Aedicula umgebildet. Ob diese eingreifenden Veränderungen zuerst in Ravenna oder schon in dem unmittelbaren Vorbild vorgenommen wurden, läßt sich nicht mehr entscheiden.

In mittelbyzantinischen Evangeliaren finden sich noch eine Reihe von Szenen, deren Darstellung mit denen in S. Apollinare Nuovo ähnliche Züge aufweisen, aber in frühchristlicher Zeit anderswo nicht nachgewiesen werden können: das Niederwerfen der Blutflüssigen vor Jesus, das Grundschema des Bildes mit dem Pharisäer und Zöllner, die landschaftliche Komposition des Bildes der Heilung des besessenen Gadareners, die Mittelgruppe von Jesus und Judas aus der Gefangennahme sowie die charakteristische Vermischung von Zügen aus dem Matthaeus- und aus dem Johannes-Evangelium in diesem Bilde, Jesus vor Kaiphas, die Verleugnung Petri, der Weg nach Emmaus, vor allem aber die Erscheinung Jesu nach der Auferstehung unter den Jüngern und dem ungläubigen Thomas.

Solche den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo und Werken der mittelbyzantinischen Mosaikkunst und Malerei, vorzugsweise Miniaturen, gemeinsamen Züge lassen sich nur durch die Abhängigkeit von gemeinsamen Vorbildern erklären. Denn daß die ravennatischen Mosaiken auf die Tradition der byzantinischen Malerei eingewirkt haben könnten, kann man mit Sicherheit ausschließen, hat doch sicherlich Ravenna in frühchristlicher Zeit keinen Einfluß auf die Kunst der östlichen Hauptstadt ausgeübt und später war jede künstlerische Verbindung abgebrochen. Deshalb scheint es am wahrscheinlichsten, daß für eine ganze Reihe von Bildvorwürfen die konstantinopler Malerei des fünften und sechsten Jahrhunderts die Vorbilder für die ravennatischen Mosaiken gegeben hat, die andererseits ebenso der Ausgangspunkt der späteren byzantinischen ikonographischen Tradition gewesen sind.

Zweifellos hatten die Christusbilder von S. Apollinare Nuovo verschiedene ikonographische Wurzeln. Ein großer Teil der verwendeten Motive scheint in der ganzen spätantiken Oikumene verbreitet gewesen zu sein, weniger Bilder haben dagegen westliche, eine größere Zahl östliche Vorbilder. Eine wichtige Rolle bei der Auswahl mag die Ikonographie der östlichen Hauptstadt gespielt haben. Vielleicht war die Vereinigung so verschiedener Züge in einem Zyklus bereits vorher, in einem vorausgehenden Monument, in Ravenna selbst verwirklicht worden; es ist jedoch eine Frage, die wohl kaum je mehr beantwortet werden kann.

In der Antike und im Mittelalter, im besonderen im byzantinischen Bereich, war die Bildkunst an feste Traditionen gebunden. Die ursprüngliche Quelle der Bildvorwürfe, die historische, geschriebene Überlieferung also, hatte in einem entwicklungsgeschichtlich fortgeschrittenen Stadium kaum noch unmittelbare Wirkung auf die künstlerische Gestaltung. Wenn also in S. Apollinare Nuovo wohl kein einziger Bildvorwurf neu erfunden ist, sondern sie alle von bereits vorhandenen Vorbildern übernommen sind, so ist das in der Spätantike kein Anzeichen eines sich hier besonders offenbarenden Mangels künstlerischer Kraft. An der Auseinandersetzung mit der Bildtradition aber, der Vorlage also, kann andererseits die künstlerische Leistung und nicht zuletzt der Stil der Zeit sichtbar werden.

Zwei aufschlußreiche Beispiele dafür sind die Berufung von Petrus und Andreas (Taf. 160) sowie die Heilung des Gichtbrüchigen von Kapernaum (Taf. 175).

Beide Kompositionen entsprechen nicht den evangelischen Berichten und bezeugen damit, daß der Künstler nicht auf den Evangelientext unmittelbar zurückgriff. Diese einschneidenden Änderungen gegenüber der evangelischen Geschichte und gegenüber einer vorauszusetzenden Vorlage hatten sicher auch künstlerische Gründe. In einer großen Anzahl von Mosaiken in S. Apollinare Nuovo, nämlich in denen, wo Jesus rechts oder links im Bilde erscheint, begleitet ihn, als Gefolgsmann und Zeuge, ein Jünger. Indem man ihn auch im Mosaik der Berufung der ersten Jünger entgegen dem historischen Sachverhalt zufügte, wurde dieses Bild an die anderen angeglichen: so entstand ein auch farbig gleichmäßiger Rhythmus, indem der weißgekleidete Jünger wirkungsvoll Jesus im Purpur kontrastiert. Er ist nicht harmonisch eingefügt, sondern deutlich nachträglich hinter Jesus eingezwängt und überschneidet deshalb etwas den Bildrahmen, ganz ähnlich wie der wahrscheinlich ebenfalls in der Vorlage nicht vorhandene Jünger hinter dem sitzenden Jesus in der Szene mit der Samaritanerin am Brunnen.

Im Bilde der Heilung des Gichtbrüchigen von Kapernaum wird ein anderes Kompositions-Prinzip der Christus-Mosaiken von S. Apollinare Nuovo deutlich: in den Bildern mit den Wundern Jesu steht Jesus, bis auf das Mosaik der Vermehrung der Brote und Fische, mit dem begleitenden Jünger in der rechten oder der linken Bildhälfte, während die andere Bildhälfte der Bereich derjenigen Personen ist, an denen das Wunder geschieht. Nur durch das Umgestalten, das Vereinfachen des ursprünglichen, komplizierten Bildvorwurfes, durch das Weglassen des fast die ganze Bildbreite einnehmenden Innenraums mit seitlichen Dächern konnte auch bei diesem Wunder das allgemeine Kompositions-Prinzip durchgeführt werden: so nimmt tatsächlich das Haus, an dessen Außenwand zwar das Bett nun heruntergelassen wird, genau die rechte Bildhälfte ein.

CHRISTUS-MOSAIKEN, KUNSTGESCHICHTLICHE FRAGEN

Die Mosaiken der Theoderichzeit in S. Apollinare Nuovo repräsentieren, zusammen mit den annähernd gleichzeitigen der Erzbischöflichen Kapelle und des Baptisteriums der Arianer eine bereits gereifte Phase in der Entwicklung der frühchristlichen Mosaikkunst. Wenn wir den gesamten Bestand der ravennatischen Mosaiken überschauen, sind die genannten Mosaiken trotz aller deutlichen Unterschiede die unter sich ähnlichsten. Doch stehen die Mosaiken der Erzbischöflichen Kapelle denen von S. Apollinare näher als die Mosaiken des arianischen Baptisteriums.

Der Stil des beginnenden sechsten Jahrhunderts zeigt sich in S. Apollinare deutlicher als in der Erzbischöflichen Kapelle, da die Variation des Dargestellten ungleich reicher und die Dimensionen der einzelnen Bilder sehr verschieden sind.

Es ist eine Kunst, die alles auf das zum Verständnis Notwendige beschränkt und daher fast ganz auf das schmückende, vor allem füllende Beiwerk verzichtet. Überall steht die menschliche Figur im Zentrum der Darstellung. In welchem Maße das der Fall ist, ergibt mit einem Blick der Vergleich mit den Mosaiken des Presbyteriums von S. Vitale oder den Mosaiken des Langhauses von S. Maria Maggiore zu Rom, die wenigstens zum Teil durch die Verwandtschaft des dargestellten Gegenstandes, nämlich biblischer Ereignisse, mit denen von S. Apollinare Nuovo verglichen werden können.

Dieser Sinn für die menschliche Figur führte zu wahrhafter Monumentalität in den großen Gestalten zwischen den Fenstern (Taf. 136–144): sie stehen nur auf einem podestartigen grünen Sockel, umfangen von dem entrückenden Goldgrund. Der monumentale Charakter wird wieder durch den Vergleich deutlicher, etwa mit den Propheten in S. Vitale (Taf. 320. 321) oder den Aposteln in beiden ravennatischen Baptisterien (Taf. 42. 43. 258. 259): er beruht zuerst auf einer Schlichtheit der Gesten und der Modellierung der Gewänder und Körper, womit der Ausdruck der Köpfe in den besten Beispielen gesteigert erscheint; sie sind ganz Geist, Pneuma. In ihnen wird der tiefe Unterschied zu den fernen, klassisch-antiken Vorbildern der Philosophen- und Rhetorenbilder klar; erst hier scheint die Spätantike den ihrem Geiste und Wesen adäquaten Ausdruck in vollendeter Form gefunden zu haben, vollendeter als in der gleichzeitigen Großplastik.

Ebenso monumental sind die thronenden Gestalten Christi und der Muttergottes zwischen je vier Engeln aufgefaßt (Taf. 112. 113), kaiserlich in ihrer unnahbaren Würde, im himmlischen Reich. Zu den Thronenden stehen die Engel in ihrer zurückhaltenden zarten Schönheit in wirkungsvollem Kontrast.

Die künstlerische Bedeutung der Mosaiken bezeugt besonders das Antlitz des thronenden Christus (Taf. 119): es ist das für die Zukunft gültige Christusbild und es erscheint hier zum ersten Male in ausgereifter Form, wenn auch der bärtige Typus als solcher älter ist.

In beiden christologischen Zyklen ist eine ähnliche künstlerische Kraft wirksam; trotz ihrer geringen Dimensionen haben die Bilder einen monumentalen Charakter. Alles Beiwerk bleibt auf das Notwendigste beschränkt und hat stets eine Funktion in der Sinngebung, kein genrehaftes Eigen-Dasein, wie es zum Beispiel etwas später für die Mosaiken des Presbyteriums von S. Vitale bezeichnend ist.

So ist die Landschaftsdarstellung auf das für das Verständnis des Inhaltes Nötige beschränkt (bis auf eine Ausnahme, nämlich im Bilde des Gleichnisses von den Scherflein der Witwe, Taf. 169, das eigentlich den Tempel als Schauplatz haben müßte). Auch die Hintergrundsarchitekturen tauchen sparsam, gleichsam nur andeutend auf, allein um einen notwendigen Anhalt zum Verständnis zu bieten.

Der Aufbau, die Komposition der Christusbilder beruht auf den in der antiken Tradition überlieferten Grundsätzen; schon in den Mosaiken der Langhauswände von S. Maria Maggiore zu Rom, dem umfassendsten Bildzyklus des fünften Jahrhunderts mit der Geschichte der Patriarchen, von Moses und Josua, kamen sie zur Anwendung. Doch sind sie in S. Apollinare Nuovo, in einem stilistisch fortgeschrittenerem Stadium, reiner ausgeprägt und klarer erfaßbar. Es sind einfache Grundschemata, die mitunter variiert oder miteinander kombiniert immer wiederkehren: vor allem die Zentralkomposition, in welcher der Hauptgegenstand oder die Hauptperson die Mitte des Bildfeldes einnimmt und um die herum das Bild symmetrisch aufgebaut ist. In anderen Bildern ist das Feld in zwei bis vier gleiche Teile aufgeteilt, so daß die Hälften oder ein Viertel der Fläche den Bereich einer Figur oder eines Gegenstandes bilden und diese koordiniert aber auch kontraponiert sind; und schließlich befindet sich die Hauptfigur oder der Akzent des Bildes im Goldenen Schnitt. Mitunter haben die Diagonalen des Bildfeldes eine wichtige Funktion.

Alle Kunstmittel zielen zuerst darauf hin, die Gestalt des Heilands hervor- und herauszuheben, sein Wirken und seine Wirkung eindringlicher zu machen, ja sogar gelegentlich seine Gestalt der

Sphäre der anderen gleichsam entgegenzusetzen. Dazu diente zuerst die (übernatürliche) Überhöhung von Jesu Gestalt, die stets alle anderen Gestalten, auch sitzend die anderen stehenden, überragt, eine Eigenart der Spätantike für das Bild göttlicher und herrscherlicher Gestalten, die man nicht glücklich auch als Wertperspektive bezeichnet hat. Um die Gestalt Christi zu steigern, erschien den Mosaikkünstlern die Zentralkomposition, die besonders in der imperialen Kunst ausgebildet worden war, am geeignetsten; denn auf diese Weise konnte man in dem überhöhten Heiland im Zentrum des Bildes die ganze Darstellung gipfeln lassen; andererseits ist in denjenigen Mosaiken, in denen der Herr nicht erscheint, die Mitte frei von Personen oder diese sind in keiner Weise hervorgehoben. Ein weiteres, sehr häufiges und wirksames Mittel um die Gestalt Jesu zu betonen ist die Isolierung, ein Kompositions-Schema, das man am besten mit 'Caesur-Komposition' bezeichnet. Meist ist in diesem Falle Jesus durch ein freies Stück Grund von den anderen Figuren getrennt, und oft stellt im freien Grunde die sprechende Hand Jesu die einzige Brücke zum anderen Bildteil dar. Diesen durch die Caesur vom anderen abgetrennten Bildraum teilt Jesus allein mit der meist ganz in den Hintergrund gerückten, und damit zugleich wieder Jesus hervorhebenden Gestalt des Jüngers, des Zeugen, oder in manchen Passionsbildern, wie im Verhör vor dem Hohen Rat und vor Pontius Pilatus, mit den Gruppen der ihn anklagenden Juden. In der gegenüberliegenden Bildhälfte bildet meist eine wenn auch formal weniger bedeutende Gruppe ein ausgleichendes Gegengewicht innerhalb der Gesamt-Komposition.

Doch ließ der Künstler die Bilder keineswegs unter einem rigiden Kompositions-Schema erstarren, denn häufig sind die Gestalten gegenüber den idealen Achsen verschoben. Durch das scheinbar Zufällige einer Position steigerte er zweifellos die Lebendigkeit, ja in manchen Bildern möchte man eine verhaltene Dynamik verspüren; das geschah vor allem dort, wo die Bewegung als solche zum Bildthema gehört.

Die Akzentuierung, besonders die Jesus isolierenden Caesuren, erscheinen in S. Apollinare Nuovo reiner und klarer als in den Historienbildern der vorausgehenden Zeit. Um einen Schematismus zu vermeiden, sind die verschiedenen Kompositions-Schemata abwechselnd angewandt: so erscheint Jesus rechts oder links oder in der Mitte der Bilder in einem nicht regelmäßigen, daher zufällig wirkenden Wechsel in jeweils etwa gleicher Anzahl. Häufig ist eine Bildhälfte der Bildraum Jesu, die andere der Bereich des Objektes im Geschehnis, der Person also, der das Wunder geschieht und ihrer menschlichen oder dinglichen Umgebung. Im Passionszyklus ist es die Gegenseite, wie die Hohenpriester oder Pilatus mit seinem Gefolge.

Um die Wirkung zu steigern ist die Farbe, vorzugsweise der Farbkontrast sicherlich nicht das letzte Mittel: ein solches Hervorheben der Gestalt des Heilands wird vielleicht am deutlichsten im Bilde der wunderbaren Vermehrung der Brote und Fische. Demselben künstlerischen Zwecke dient der begleitende, stets weiß gekleidete Jünger. Doch niemals sind die Kontraste grell und die Farbskala bleibt im allgemeinen auf wenige auf sich abgestimmte Farben beschränkt. Das Violett des Purpurs und das Weiß der Gewänder bilden die Grundtöne in den Figuren, zu denen noch, sparsam verwendet, gedecktes Rot oder etwas lebhafteres Braun, Olivfarbe, Orange und sehr selten ein lebhaftes Blau kommen. Der bis auf das Bild vom Gleichnis des Pharisäers und Zöllners überall verwendete grüne Bodenstreifen, über welchem nur in wenigen Bildern wirkliche landschaftliche Elemente erscheinen oder der zum Teil vom blauen Wasser des Sees verdrängt ist, wie im Mosaik der Berufung der ersten Jünger (Taf. 160), gibt zusammen mit dem entrückenden, immer gleichen Goldgrund des himmlischen Lichtes allen Darstellungen jene Einheit, die zweifellos ein Element des Stiles ist: eine verhaltene Atmosphäre, die auch dramatische Handlungen beruhigt und aus der Flüchtigkeit eines Augenblickes in ein dauerndes Sein versetzt.

Der Mangel an Schatten, die karge Modellierung der Gestalten, das Fehlen einer wirklichen Staffelung der Figuren in den zum Teil dicht gedrängten Gruppen, so daß die Bildschichten nicht klar zu scheiden sind, läßt die Mosaiken unräumlich erscheinen. Dazu trägt der Goldgrund wesentlich bei, die Gestalten umgibt nicht die Atmosphäre eines Blautons, als dem eigentlich raumbildenden Element in anderen frühchristlichen Mosaiken, sondern das Strahlen eines himmlischen Lichtes. Den Gestalten ist alle materielle Schwere genommen und sie erscheinen damit in das zeitlose Dasein der himmlischen Welt entrückt.

WERKSTÄTTEN UND KÜNSTLER

Die deutlichen Unterschiede der Auffassung und der künstlerischen Qualität in den christologischen Mosaiken in S. Apollinare Nuovo führen zu der Frage, wie die Arbeit an solch umfangreichen Mosaikzyklen überhaupt vor sich ging. Sicherlich wird man wie bei den anderen Beispielen zuerst zwei Phasen des Entstehens unterscheiden müssen: den Entwurf des ganzen Bildschmuckes der Kirche und seine Ausführung, zwei Phasen also, die keinesfalls von demselben Künstler oder denselben Künstlern durchgeführt zu sein brauchen. Vieles spricht dafür, daß der ganze Mosaikschmuck der Kirche aus der Theoderichzeit, und damit auch die beiden christologischen Zyklen, von einer einzigen Künstler-Persönlichkeit entworfen sind.

Was man gegen diese Einheit vorgebracht hat, trifft wohl weniger für den künstlerischen Entwurf als für die so verschiedenartigen ikonographischen Vorbilder, oder für die Verschiedenartigkeit der Themen überhaupt, zu. Wenn man nun für jeden der christologischen Zyklen (Taf. 154–179 und 180–213) einen besonderen Meister erkennen will, zum Beispiel aus dem Grunde, weil die Bilder des Passionszyklus im allgemeinen viel figurenreicher als die des Wunderzyklus sind, so wird man dem entgegenhalten können: geht nicht der Künstler auch in den Passionsbildern äußerst sparsam mit der menschlichen Figur um und beschränkt sie auf das zum Verständnis Notwendigste, denn ist nicht in manchen Bildern, wie der Gefangennahme, dem Verhör, dem Erscheinen vor Pilatus, bei der Kreuztragung, eine etwas größere Anzahl von Figuren zum Verständnis des Ereignisses wirklich notwendig, was bei der Mehrzahl der Bilder des anderen Zyklus nicht der Fall ist? Beschränkt der Künstler nicht in der Ansage der Verleugnung Petri die Figuren auf Jesus und seinen ersten Jünger, während nach der Schrift die anderen Jünger dabei auch anwesend waren?

Dagegen sind Element der Handlung eine größere Anzahl von Figuren beim Abendmahl, wo alle Jünger anwesend sein müssen, ebenso in Gethsemane, bei der Gefangennahme, wo sich aber des Künstlers Wille zur Beschränkung zeigt, da er nur fünf von den zwölf anwesenden Jüngern dargestellt hat, beim Thomaswunder. Die große Volksmenge, die vor Pilatus Jesu Tod fordert, ist durch sechs Gestalten wiedergegeben, und nach Golgatha folgen Jesus nur fünf, darunter allein eine Frau, als die Vertreterin der im Lukas-Evangelium erwähnten wehklagenden Frauen. Es ergibt sich also, daß auch im Passions-Zyklus nur das Notwendigste dargestellt ist. Alle Kompositions-Prinzipien des Wunderzyklus erscheinen im Passionszyklus dort, wo es das Thema erfordert: die Teilung in zwei Bildhälften, wie im Bilde von Jesus vor den Hohenpriestern, wo ein Zeuge deutlich dem Jünger des Wunderzyklus entspricht, und in der Ansage der Verleugnung Petri ist die Ähnlichkeit der Komposition mit denen des Wunderzyklus so klar, daß sie von den meisten Forschern anerkannt wurde. Nicht zuletzt ist schließlich der Bildraum in den Mosaiken beider Zyklen ähnlich gestaltet und das Beiwerk bleibt überall auf das zum Verständnis des Sinnes Allernotwendigste beschränkt. So spricht

alles dafür, daß es ein Künstler war, der alle sechsundzwanzig Bilder zusammen mit dem übrigen Bildschmuck entworfen hat.

Ein ganz anderes, von der Frage des Entwurfs zu trennendes Problem ist das der materiellen Ausführung der Mosaiken. Daß bei einem solch umfangreichen Bildschmuck nicht nur eine oder zwei, sondern eine größere Anzahl von Händen tätig gewesen sein muß, steht außer Frage; konnten doch bereits in der ersten Phase der annähernd gleichzeitigen Kuppel-Mosaiken des Baptisteriums der Arianer drei Mosaizisten festgestellt werden, für eine im Vergleich zu S. Apollinare Nuovo wahrlich geringe Bildfläche.

Die Mosaiken unterscheiden sich nun in der Tat durch rein technische Eigenschaften. In den Christus-Mosaiken der Nordwand hat man für die Mosaik-Tesseren nicht nur Glasfluß verwendet, sondern große Teile der Gewänder sind aus weißen oder hellgrauen Marmortesseren und die Fleischtöne vorwiegend aus verschiedenen Abstufungen von rötlichem Kalkstein gebildet. Auf der Südwand, im Passionszyklus, haben nur die Mosaiken des Abendmahls und des Gebetes in Gethsemane für die hellen Fleischtöne Steintesseren, in allen übrigen Bildern besteht das Mosaik allein aus Glasfluß, wie alle übrigen Mosaiken der Kirche aus der Theoderichzeit.

Man möchte jedoch diese technischen Unterschiede, vor allem in den beiden Christus-Zyklen, nicht als die verschiedenen Arbeitsmethoden zweier Künstler erklären, von denen der an der Nordwand tätige hätte infolgedessen auch noch zwei Mosaiken der Südwand verfertigt haben müssen; eher ist an zwei verschiedene Arbeitsgruppen zu denken, Werkstätten oder eher Gruppen in einer Werkstatt, die technisch verschieden arbeiteten und deren eine auf der Nordwand tätige auch noch die beiden östlichen Mosaiken der Südwand verfertigte; der anderen aber wäre der Rest der Mosaiken der Theoderichzeit von S. Apollinare Nuovo zuzuschreiben.

Daß jede dieser Gruppen sich zweifellos aus mehreren Mosaizisten zusammensetzte, bezeugen wiederum klare Unterschiede in den beiden Zyklen. Am besten eignen sich für einen Vergleich die Köpfe Jesu. Auf der Nordwand sind bei einer Reihe von Bildern die Locken im Nacken Jesu rotbraun, bei anderen violett. Erstere Eigenschaft zeigen die beiden ersten Mosaiken (Taf. 155. 159), bei denen die Verwandtschaft des Ausdrucks im Antlitz Jesu ganz unmittelbar in die Augen fällt, und nach ihnen die Köpfe des fünften, siebenten und elften Mosaiks (Taf. 164. 167. 174); vielleicht gehört der Gruppe noch das achte Mosaik an (Taf. 168).

Einer zweiten Gruppe wären die zum Teil auch im Ausdruck flaueren Köpfe Jesu im dritten, vierten, sechsten, zehnten, zwölften und dreizehnten Mosaik (Taf. 160. 161. 166. 175. 178. 179) zuzuweisen. Es dürfte kaum zu bezweifeln sein, daß die beiden Gruppen von Jesusköpfen auf zwei verschiedene Hände zurückgehen, und mit ihnen wohl die ganzen Mosaiken, die damit auf der Nordwand zumindest zwei ausführenden Meistern zuzuweisen wären; einer von ihnen hätte wahrscheinlich noch die Mosaiken des Abendmahls und von Gethsemane auf der Südwand gefertigt.

Entsprechende Beobachtungen sind im allgemeinen auf der Südwand ungleich schwieriger. Auch hier zeigen die Köpfe Jesu ganz beträchtliche Unterschiede im Ausdruck und in der technischen Ausführung und müssen daher wiederum auf verschiedene, ausführende Künstler zurückgeführt werden. Ganz aus der Serie fällt der jugendlich wirkende Jesuskopf (Taf. 194) mit flaumigem Backen- und Kinnbart in der Ansage der Verleugnung Petri heraus; der Ausführende war zweifellos ein Künstler von Qualität: doch geht der eigentümliche Kopftypus schwerlich auf eine wirkliche Erfindung der Künstler von S. Apollinare Nuovo zurück; man muß ihn dagegen eher dem Vorbild zuweisen, in welchem Jesus ohne Bart dargestellt gewesen sein muß. Durch den Flaumbart hat man also diesen Kopftypus dem vollbärtigen der anderen Bilder anzugleichen versucht. So sind wir aber nicht im

Stande, im Vergleich der Köpfe das Werk dieser Hand in anderen Mosaiken zu entdecken. Zu vollem Mannestum gereift erscheint dagegen der Jesus vor Kaiphas, vor Pilatus und in der Kreuztragung (Taf. 192. 200. 204). Eine andere Form zeigen die möglicherweise von einer Hand stammenden Köpfe des dritten und vierten Mosaiks (Taf. 189. 191), die einen hervorragenden Mosaizisten verraten. Wiederum entgegengesetzt ist die Auffassung Jesu, ja der ganzen Szene, im letzten Mosaik der Südseite (Taf. 213). Man würde also innerhalb der letzten Gruppe auf drei bis vier verschiedene Künstler als ausführende schließen können.

DIE MOSAIKEN DER AGNELLUS-ZEIT

Obgleich die langen Züge der sechsundzwanzig Märtyrer und zweiundzwanzig Märtyrinnen sowie die drei Magier vor letzteren (Taf. 120–124. 128–133) Jahrzehnte später als der thronende Christus und die thronende Maria mit dem Kinde inmitten ihres Engelhofstaates (Taf. 112–113) entstanden, bilden sie dem Sinn nach mit ihnen eine Einheit: die Märtyrer bringen in einer großen feierlichen Audienz ihre Kronen dar, ihren Siegespreis, dem himmlischen Herrscher, dem sie nachgefolgt waren und für den sie den Tod erlitten hatten, die Märtyrinnen der gottgebärenden jungfräulichen Mutter und ihrem Kinde, also wiederum Christus. Wohl ersetzten die beiden Züge ähnliche Prozessionen der Theoderichzeit, deren Form und wahrscheinlich politisch oder dogmatisch anstößiger Charakter mangels irgendwelcher Reste und historischer Hinweise nicht mehr erschlossen werden können.

Warum man die dargestellten Märtyrer und Märtyrinnen auswählte, entzieht sich abermals unserer Kenntnis, bis auf den hl. Martinus (Taf. 120), den Wundertätigen und den 'Hammer der Ketzer', welcher als der Titelheilige der neu geweihten, nun orthodoxen Kirche der, durch ein purpurnes Pallium ausgezeichnet und hervorgehoben, allen voranschreitet. Ihm folgen die vier ersten römischen Märtyrer, das heißt die drei ersten Märtyrerbischöfe nach Petrus und der Diakon Laurentius, Roms beliebtester Märtyrer, der wohl deshalb durch eine goldene Tunica und das kaiserliche Diadem in seinen Händen unter allen anderen hervorgehoben ist. Wohl nimmt auch im gegenüberliegenden Zug, der von Euphemia (Taf. 132), der berühmten, damals besonders in Konstantinopel verehrten Märtyrin von Chalkedon, angeführt wird, nicht zufällig die Laurentius entsprechende Stelle als vierte Agnes ein, die beliebteste Märtyrin Roms. Wie es scheint folgen die übrigen Märtyrer und Märtyrinnen in einer nicht besonders bestimmten Reihenfolge, sie sind nur mitunter in Gruppen zusammengefaßt, nämlich in solche, bei denen es sich um angebliche Verwandte handelt wie bei Vitalis, Gervasius und Protasius (Taf. 122) – ihre Mutter Valeria (Taf. 130) erscheint auf der Gegenseite – oder solche, die zusammen das Martyrium erlitten oder zusammen verehrt wurden, wie Johannes und Paulus, Nabor und Felix, Protus und Hyacinthus, Perpetua und Felicitas. Weder der römische noch der mailändische Meßkanon stimmen mit den Zügen überein, und der uns nicht erhaltene ravennatische kann ebenfalls nicht zugrunde liegen, da er mehr Heilige, als in den Prozessionen erscheinen, enthalten haben muß. So bleibt es am wahrscheinlichsten, daß es die im Altar der Kirche beigesetzten Reliquien der Dargestellten waren, welche die Anzahl bestimmt haben. Dem Sinne nach sind diese Kronen darbringenden Märtyrer den vierundzwanzig apokalyptischen Ältesten zu vergleichen, die sich vor dem, der auf dem Thron sitzt, niederwerfen, ihn anbeten und ihre Kronen vor dem Thron niederlegen. Die Märtyrinnen tragen kaiserliche Kleidung, sie sind also als 'königliche' Frauen dargestellt, als Bräute Christi.

Ikonographisch haben die Prozessionen in denjenigen, die vorher in beiden Baptisterien verwirklicht wurden, ihre Vorgänger, vielleicht sind sie auch unmittelbar durch sie inspiriert: stehen doch zum

Beispiel zwischen den Aposteln des Baptisteriums der Arianer (Taf. 258. 259.) ganz ähnliche, etwas karge Palmen, und in der Haltung ergeben sich manche Motive, die gut von den Apostelgestalten des Baptisteriums der Kathedrale abgeleitet sein könnten. Aber der stilistische Abstand zwischen beiden Werken ist so groß, daß eine Gemeinsamkeit der Konzeption nur ganz schwach anklingen kann.

Für beide Prozessionen, der Märtyrer und Märtyrinnen, ist entscheidend und charakteristisch eine ungewöhnliche Monotonie, obgleich die Künstler versucht haben, Haltung und Bewegung von Figur zu Figur auf die verschiedenste Weise zu variieren. Diese Variationen sind jedoch ganz äußerlicher Natur, auch die Variationen in den Gesichtern (Taf. 126. 127), was bei den Männern am auffälligsten ist, während bei den Frauen selbst eine äußere Variation der Gesichter nur schwach aufkommt: die Märtyrinnen erscheinen daher gleichsam als Schwestern. Überall ist es der gleiche Ausdruck, ein scheinbares, leichtes Lächeln, ohne Tiefe und Vitalität, ohne eigentliche Anteilnahme und ohne Gerichtetsein. Eine ähnliche Stumpfheit spricht auch aus den Gesichtern der Märtyrer, unter denen sich zum Beispiel das Antlitz des hl. Apollinaris (Taf. 126) oder des hl. Vitalis (Taf. 125) zu einem aufschlußreichen Vergleich mit ihren Bildern in S. Vitale (Taf. 356) oder S. Apollinare in Classe (Taf. 389) anbietet. Die Körper in S. Apollinare Nuovo sind sämtlich flach; trotz des reichen Faltenwurfes gewinnen die männlichen Gestalten nichts an plastischem Volumen gegenüber den mit glatteren Gewändern bekleideten Frauen. Die Falten haben überall einen graphischen Charakter, der Schatten ist zu abgesetzten Strichen geworden, ja oft zu dünnen Linien reduziert. Vor allem aber entspricht der Faltenwurf nicht der wirklichen Bewegung des Körpers: es sind ornamentale Drappierungen, verselbständigt, was besonders deutlich durch einen Vergleich mit den Aposteln des Dombaptisteriums in Erscheinung tritt, gerade weil sie einen wenn auch ungleich lebensvolleren, doch noch von antikem Formgefühl bestimmten Manierismus vertreten. Die Bewegung der Gestalten ist fast mechanisch zu nennen: alle präsentieren sich zum Beschauer hin, doch scheinen sie, der Stellung ihrer Füße nach, teils langsam vorwärts zu schreiten, teils anzuhalten oder sich sogar zurückzuwenden, gleichsam umzukehren. Dieses Abwechseln ist stärker bei den männlichen Gestalten ausgeprägt, während die weiblichen in ihrer Bewegung noch gleichmäßiger sind. Es ist ein monotones Voranschreiten, nur die Haltung der Köpfe wechselt, einmal leicht geneigt, ein anderes Mal gerade aufgerichtet. Man hat daher beide Prozessionen mit den Litaneien verglichen, in denen, immer in der gleichen Form und mit den gleichen Worten, die Heiligen um ihre Fürsprache angerufen werden. In den Bildern entspringt diese Eintönigkeit einem Stilgefühl, dessen erste Anzeichen wohl schon früher auftreten, das aber erst hier völlig den Ausdruck der Bilder prägt. Ein Höchstmaß an Abstraktion: die Entkörperlichung der Gestalten hat ein bis dahin in der ravennatischen Kunst nicht feststellbares Ausmaß erreicht, so daß gleichsam nur schwerelose, über die ebenso unwirklich-abstrakte Wiesen-Paradies-Landschaft schreitende Schemen erscheinen.

CAPPELLA ARCIVESCOVILE

GESCHICHTE UND BESCHREIBUNG

Das heute noch in den Komplex des Erzbischöflichen Palastes einbezogene Oratorium (Taf. 214. 215), das nach frühmittelalterlicher Überlieferung dem Apostel Andreas geweiht war, erbaute Bischof Petrus II. (494–519). Wohl gehörte diese Kapelle zu dem von diesem Bischof begonnenen, Tricoli genannten Teil des ravennatischen Bischofssitzes, den die Bischöfe Aurelianus, Ecclesius, Ursicinus und Victor weiterführten, aber erst Erzbischof Maximian vollendete.

Das Oratorium ist das dritte und ursprünglich oberste Stockwerk eines sich mit seiner Westseite an einen Turm der römischen Stadtmauer anlehnenden Wölbungsbaus, dessen Kern in allen drei Geschossen den gleichen Grundriß hat: vier starke Eckpfeiler scheiden die an ein kreuzgewölbtes, quadratisches Zentrum anschließenden, sehr kurzen Arme eines gleichschenkligen Kreuzes. Alle drei Geschosse sind unabhängig von einander, und wohl war von Anfang an nur das oberste Geschoß für sakrale Zwecke vorgesehen: es hat allein eine nach Osten gerichtete Apsis, während im Westen, anstoßend an den Turm der Stadtmauer, in ganzer Breite eine enge, tonnengewölbte Vorhalle mit dem Eingang in der nördlichen Schmalseite anschließt. Vorhalle und Inneres erhalten ihr Licht allein durch ein Fenster auf der Südseite, da zweifellos auch ursprünglich Nord- und Ostwand von Räumen des Bischofspalastes umgeben waren. Die marmorne Wandverkleidung ist durch ein Stuckgesims abgeschlossen, die Gewölbezone darüber war einst ganz mit Mosaik überzogen. In der Vorhalle jedoch reicht das Mosaik etwas tiefer auf die Wände herunter; auf den Längswänden waren auf blauem Grunde in goldenen Buchstaben die Verse eines Epigrammes angebracht, das die Gründung des Bischofs Petrus verherrlichte. Im hohen Schildbogen über der Tür (Taf. 217) erscheint dagegen der nur im oberen Teil erhaltene, unten ergänzte, jugendliche siegreiche Heiland, auf Löwe und Schlange stehend, entsprechend dem Vers von Psalm 91,13: "Über Löwen und Ottern wirst du schreiten, wirst zertreten Leuen und Drachen!" Christus ist bekleidet mit dem kaiserlichen Kriegskostüm und hält in der Rechten das auf der Schulter ruhende Stabkreuz, in der Linken die aufgeschlagene Schrift mit den Worten: Ego sum via veritas et vita ("Ich bin der Weg, und die Wahrheit und das Leben, [niemand kommt zum Vater denn durch mich]"; Joh. 14,6). Das Tonnengewölbe des Vorraums ist überzogen mit einem goldgrundigen Mosaikteppich (Taf. 218), in dem aus je vier Lilien bestehende Rosetten regelmäßig abwechseln mit Vögeln aller Art, vor allem Pfauen und Tauben, aber auch Enten, Perl- und Rebhühnern, selbst Elstern.

In der Kapelle selbst sind nur die goldgrundigen Mosaiken der vier Gurtbogen und des mittleren Kreuzgewölbes erhalten (Taf. 220): die Gurtbogen der Eingangs- und Apsisseite, also der westliche und der östliche, tragen jeder im Bogenscheitel ein Medaillon mit dem Brustbild des jugendlichen Christus mit Kreuznimbus, dem zu den Seiten je drei Medaillons mit den Brustbildnissen der Apostel folgen (Taf. 226–237), über der Apsis Petrus und Paulus, Andreas und Jacobus, Philippus und Johannes, über dem Eingang Jacobus und Thomas, Thaddaeus und Matthaeus, Simon Cananaeus und Bartholo-

maeus. Entsprechend schmücken die Gurtbogen im Norden und Süden, die seitlichen also, je sechs Märtyrer und Märtyrinnen (Taf. 238–244) um ein Christogramm-Medaillon (Taf. 245) im Bogenscheitel: auf dem nördlichen sind es die Heiligen Euphemia und Daria, Eugenia und Perpetua, Caecilia und Felicitas, auf dem südlichen die Heiligen Cassianus und Polycarpus (ergänzt), Chrysogonus und Cosmas (ergänzt), Chrysantus und Damianus (ergänzt).

Auf den sehr niedrigen Schildbögen unter dem Kreuzgewölbe der Vierung erscheinen im Westen und Osten (Taf. 219. Abb. 194) auf blauem Grunde die Monogramme des Gründerbischofs Petrus (dessen Bildnis einst die Lünette unter dem westlichen Vierungsbogen schmückte), umgeben von Rankwerk, Tauben, beziehungsweise Pfauen und Papageien und Früchten, im Norden und Süden im Akanthuswerk das nimbierte Lamm zwischen zwei Adlern, die einen goldenen Kranz im Schnabel dem Lamme entgegenbringen.

Auf dem Vierungsgewölbe bestimmt die architektonische Struktur das Gerüst der Bildkomposition (Taf. 220): entsprechend den diagonal verlaufenden Gewölbegraten stehen auf einem grünen Bodenstück über den Vierungsecken vier schlanke, weißgekleidete Engel (Taf. 221–223). Sie stützen mit den erhobenen Händen den Schild mit dem Monogramm Christi im Gewölbescheitel. Auf den goldgrundigen Gewölbekappen schweben zwischen den Engeln in Wolken die vier Evangelistensymbole (Taf. 224–225), vor der Apsis das des Matthaeus.

DIE ARCHITEKTUR

Die Kapelle des hl. Andreas ist das einzige erhaltene Beispiel eines frühchristlichen Palast-Oratoriums; es diente wohl vorzüglich der Andacht des Bischofs und der Kleriker der ravennatischen Kurie. Wahrscheinlich lag das Oratorium im Wohngeschoß der Bischöfe; daher sind die darunter erhaltenen Geschosse nicht mit dem Oratorium verbunden und gehören nicht zu ihm. Es handelt sich also nicht um einen frühchristlichen Vorgänger jener romanischen Doppelkapellen, deren zwei Geschosse meist durch eine große, mittlere Öffnung miteinander verbunden sind.

Die architektonische Gestalt des eigentlichen Oratoriums ist einigen anderen Bauten in Oberitalien verwandt, in der Mehrzahl als Annexe größerer Bauten errichtete Oratorien, Mausoleen oder Memorien mit dem Grundriß eines gleichschenkligen Kreuzes, dessen Arme nicht wie beim Mausoleum der Galla Placidia hervortreten, sondern wo die Ecken zwischen den Kreuzarmen durch pfeilerartige Mauermassen ausgefüllt sind, so daß der Grundriß durch ein Viereck umschlossen ist: doch überwölbt bei den nächsten Beispielen, dem Oratorium der S. Maria Mater Domini zu Vicenza und bei der Memoria des hl. Prosdocimus in Padua, die Vierung nicht wie beim ravennatischen Oratorium ein Kreuzgewölbe, sondern eine Kuppel über Trompen.

DER MOSAIK-ZYKLUS

In den Mosaikzyklus führt gleichsam ein das Bild des Christus Victor in der Vorhalle über dem Eingang zum Oratorium (Taf. 217). Diese Stelle gibt dem Bilde einen besonderen Sinn wie das ähnliche Christusbild einst über dem Eingang der Kreuzeskirche und der Gute Hirt im Mausoleum der Galla Placidia: den Eingang in das Heiligtum beschützt Christus. Er begleitet den Eintretenden, er weist in einem höheren, übertragenen Sinne den Weg, denn er sagt nach dem Johannes-Evangelium

selbst von sich wie es auf dem Codex im Bilde geschrieben steht: "ich bin der Weg ...". Dieser Christus trägt das kriegerische Gewand und über der Schulter das Siegeszeichen, so wie der siegreiche Kaiser die siegbringende Lanze als Waffe trug; als Sieger also im Kampfe gegen das Böse und die Gewalt steht Christus über den niedergerungenen Gegnern, verkörperlicht im Löwen und in der Schlange.

Aber damit ist die Bedeutung der Worte Christi aus dem Evangelium, und damit des Bildes an dieser Stelle, noch nicht erschöpft. Sie gehörten nämlich seit der Zeit der Kämpfe der Orthodoxie gegen die arianische Lehre zu den immer wieder angeführten Selbstzeugnissen des Herrn, die seine Gottessohnschaft und damit sein dem Vater gleiches Wesen offenbarten, so bei Athanasius selbst (c. Arianos 1,20): "Denn wenn der Sohn nicht war, bevor er gezeugt wurde, so war die Wahrheit nicht immer Gott. Aber so zu sprechen wäre Unrecht. Denn wenn der Vater war, war in ihm die Wahrheit, die der Sohn ist der sagt: ich bin die Wahrheit. Und wenn die Wahrheit existiert, so muß absolut notwendig sofort auch deren Gestalt und Bild existieren. Denn nicht von außen her ist das Bild Gottes gezeichnet, sondern Gott selbst ist dessen Erzeuger, in dem er sich selbst schaut und an dem er sich freut, wie der Sohn selbst sagt: Ich war es, woran er sich freute (Prov. 8,30). Wann sah also der Vater sich nicht in seinem Bilde? Oder wann freute er sich nicht daran, um kühn behaupten zu können: das Bild ist aus dem Nichtseienden, und nicht freute sich der Vater, ehe das Bild geworden war? Wie könnte auch der Bildner und Schöpfer sich in einer geschaffenen und gewordenen Wesenheit sehen? Denn das Bild (das heißt also der Sohn) muß so beschaffen sein, wie dessen Vater beschaffen ist." Weiter bei Hilarius von Poitiers (de trinit. 8,53): "Die Grundstoffe der Welt sind nämlich unbelebt oder (nachher) erst zum Leben gekommen; Christus aber ist das Leben und von dem lebenden Gott als lebender Gott geboren." Immer wieder erscheinen auch später die Herrenworte im antiarianischen Kampf: "Er (der Sohn) hat das Leben in der Natur, in der Substanz; und nicht aus zeitlicher Gnade, sondern aus ewiger Göttlichkeit, nicht als Geschenk als Diener, sondern aus der Eigenschaft der Zeugung als der mitewige Sohn" (Solutiones 37 = CC. 90,180f.).

Die epigrammatische Inschrift auf der Längswand ist eine jener panegyrischen Dichtungen, die zu besonderen Gelegenheiten verfaßt und ursprünglich als höfische Sitte gepflegt, der Verherrlichung des Herrschers galten, nun aber auf Christus übertragen, wohl anläßlich der Weihe der Mehrzahl von wichtigeren kirchlichen Bauten, zumal solchen, die Herrscher oder Bischöfe zu Stiftern hatten, verfaßt wurden, nicht zuletzt deshalb, um den Stifter mit Lob zu erwähnen. So fehlt nicht der gebührende Hinweis darauf, daß Bischof Petrus der Erbauer war, und im Wortspiel wird er weiter mit Petrus dem Apostel verbunden. Dagegen enthält das Epigramm nicht den Namen des Bruders Petri: also war wohl das Oratorium urpsrünglich noch nicht dem hl. Andreas, sondern allein Christus geweiht. Die Dichtung beginnt aber mit einem Hymnus auf das Licht, dessen Glanz das Oratorium teilhaftig wird: "entweder ist das Licht hier selbst entstanden oder eingefangen herrscht es hier frei". Man könnte vermuten, daß nun das goldgrundige Mosaik des Gewölbes darüber gleichsam diesen Lichtglanz widerspiegeln soll: vielleicht sollen die dort dargestellten Vögel verschiedenster Art eine vom himmlischen Goldlicht durchstrahlte Sphäre verbildlichen.

Obwohl im Innern des Oratoriums heute das Mosaik des Apsisgewölbes fehlt, möchte man doch noch das beherrschende Thema des Bildschmuckes erkennen: die Verherrlichung Christi, denn sein Bild und Name bilden immer wieder den Mittelpunkt (Taf. 220). Er erscheint zweimal inmitten der Apostel (Taf. 26. 227), zweimal steht sein Name inmitten der Märtyrer, und der durch die Engel über alles erhobene Monogrammschild (Taf. 221) im Gewölbescheitel bedeutet die Verherrlichung und Erhöhung von Christi Zeichen, das gleichsam im Zenit des Himmels steht, und in den vier Himmels-

richtungen tauchen die Symbole der Evangelisten zur Verkündigung seiner Lehre und zur Verherrlichung seines Namens auf (Taf. 224. 225). Apostel und Märtyrer sind diejenigen, die ihm auch noch im Himmel am nächsten sind, da ihre Seelen unter dem himmlischen Altar ruhen. Aber es erscheint Christus auch auf den oberen Schildbogen als das Lamm (Abb. 193): wohl versinnbildlichen die Adler zur Rechten und zur Linken mit dem Kranz im Schnabel eine Kranzdarbringung: das Lamm erhält seinen Siegespreis.

Weshalb man die entsprechenden Märtyrer und Märtyrinnen für die Darstellung im Oratorium auswählte, läßt sich vielleicht vermuten: wahrscheinlich waren ihre Reliquien im Oratorium beigesetzt. Alle Märtyrinnen kehren etwa ein halbes Jahrhundert später in der großen Prozession von S. Apollinare Nuovo wieder, während dort nur drei von den sechs Märtyrern in den Zug aufgenommen sind.

Sicherlich stand das einst auf der Westlünette angebrachte Bild des Gründerbischofs Petrus außerhalb des Zyklus: es entzieht sich jedoch gänzlich unserer Kenntnis, wie und bei welcher Handlung er dargestellt gewesen ist.

Unter den Bild-Vorwürfen ist der auf Löwe und Schlange stehende Christus im kaiserlichen Kriegskostüm (Taf. 217) in der Vorhalle zweifellos einer der in Ravenna beliebtesten gewesen, denn wahrscheinlich gab es ein solches Mosaikbild bereits in der Kirche des hl. Kreuzes; das Thema erscheint sodann in den Stuckreliefs über einem Fenster im Baptisterium der Kathedrale (Taf. 84), und wohl muß auch die Wiedergabe eines Mosaikbildes unter dem Torbogen der Stadt Ravenna im Palastmosaik in S. Apollinare Nuovo (Abb. 186) darauf gedeutet werden.

Auch für die Bild-Vorwürfe des Inneren des Oratoriums, die hier zum ersten Male in Ravenna erscheinen, sind Vorgänger in Ravenna selbst zu vermuten. Die imagines clipeatae Christi, der Apostel, der Märtyrer und Märtyrinnen sind die ältesten in Ravenna erhaltenen, aber sie hatten wahrscheinlich Vorgänger, nämlich in den Kaiser-Bildern um den Triumphbogen von S. Giovanni Evangelista. Die imago clipeata war eine aus der römischen Tradition übernommene Bildform und dürfte eines jener Elemente sein, die schon beim Entstehen einer christlichen Malerei aufgenommen worden sind; es ist die beliebteste Form, die Halbfigur zu umgrenzen, und sie erscheint hier, in einem kleinen Raum mit beschränkten Bildflächen, als besonders geeignet. Eine tiefere Bedeutung kann dieser Bildform in dieser Zeit aber kaum noch zugemessen werden.

Die vier den Monogrammschild mit erhobenen Händen tragenden Engel sind sicherlich nicht das älteste Beispiel dieses Bildvorwurfes in der christlichen Kunst gewesen. Das Schema geht auf die römische Kunst zurück. Es erscheint häufiger an Decken und hat wohl eine ältere Tradition. Mitunter bedeutete der von den stützenden Figuren getragene clipeus das Weltall. Als stützende Figuren verwendete man innerhalb der Triumphal- und Sepulkralkunst vorzugsweise Viktorien und sie sind die unmittelbaren Vorläufer der Engel in diesem christianisierten Bildvorwurf.

Die Anordnung der Mosaiken des Inneren ist durch zwei Pole bestimmt, wie es häufiger in frühchristlichen zentralen Bauten zu beobachten ist: die Vierung als das Zentrum und das eigentlich beherrschende, sowie die Apsis, ein Element also, das die Längsachse betont; die Querachse findet nur in der Entsprechung ihren Ausdruck. Die zentrale Anordnung kommt in den vier Bogenlaibungen mit je einer gleichen Anzahl von Medaillons, in den vier Schildbogen mit sich in der Längs- und Querachse entsprechendem Schmuck, im Vierungsgewölbe durch vier Evangelisten-Symbole in den Achsen, vier Engel in den Diagonalen und im Scheitel durch das den Schmuck bekrönende, eine Monogramm Christi zum Ausdruck. Während die Bogen der Querachse von den Medaillons mit Märtyrern und Märtyrinnen um das Monogramm Christi eingenommen werden, haben jene der Längsachse die wichtigeren der Apostel um Christi Bildnis, und damit beginnt die Längsrichtung in der Komposition

zu wirken. Der Bogen im Osten vor der Apsis, wo Petrus und Paulus dargestellt sind, ist abermals hervorgehoben: diese Medaillons haben einen von den anderen unterschiedenen, durch seine breiten geschlossenen Ringe wirkungsvollen Rahmen und sind größer als die Clipei der anderen Bogenlaibungen (Taf. 227. 232–237); das Christusmedaillon ist nochmals größer und reicher ausgestaltet, gerade auch im Vergleich mit dem Christusbildnis des gegenüber liegenden Bogens (Taf. 226): im Nimbus mit weißem Rand erscheinen Strahlen, und der Perlenschmuck des Kreuzes ist durch Perlmuttscheiben wiedergegeben; es ist das früheste Beispiel dieser Technik in Ravenna.

Diese Christusbildnisse richten sich wiederum nach dem Zentrum, indem Christi Scheitel stets der Mitte zugekehrt ist, und ebendahin richten sich die seitlichen Monogramme. Das abschließende Monogramm der Vierung (Taf. 220) richtet sich nach Westen und daher scheint es, gleich dem Kreuz im Vierungsgewölbe des Mausoleums der Galla Placidia, gleichsam von Osten her aufgestiegen.

Der Schmuck steigert sich vor der Apsis, deren Gewölbemosaik mutmaßlich das reichste war. Die Gesamtkomposition ist jedoch zentral aufgebaut, die Längsachse also nur eine etwas stärker hervorgehobene Komponente.

Deutlich ist der Stil der Mosaiken des bischöflichen Oratoriums denen von S. Apollinare Nuovo verwandt, was nicht verwundert, denn beide Bauten entstanden innerhalb desselben Zeitraums. Die ausführenden Werkstätten stehen sich zweifellos nahe, ganz im Gegensatz zu der wahrscheinlich ungefähr gleichzeitig wirkenden Mosaikwerkstatt des Baptisteriums der Arianer. Eine eingehendere Betrachtung läßt allerdings die nicht unerheblichen Unterschiede zwischen den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo aus der Theoderichzeit und denen des Oratoriums immer klarer erscheinen. Auf den Charakter des Bildschmuckes dürften die geringen Dimensionen des Oratoriums ganz wesentlich eingewirkt haben. Die Apostel und Märtyrer in den Medaillons (Taf. 228–244) erscheinen gleichsam menschlich näher, intimer als die großen, feierlichen Gestalten zwischen den Fenstern in S. Apollinare Nuovo (Taf. 139. 143), die überlebensgroß sind; alles ist weniger momumental, ja weniger dramatisch. Die Köpfe sind schlichter, ohne das bei einigen heiligen Gestalten von S. Apollinare Nuovo so eindrucksvolle, gleichsam pneumatische Pathos. Sie erscheinen dennoch entrückt, sie gehören mit ihren weit geöffneten Augen einer anderen Welt an und darum trennt sie vom Beschauer ein unendlich viel weiterer als der reale Abstand. Ein Teil dieser Medaillons allein (Taf. 232–237), nämlich zuerst die Mehrzahl jener des Apsisbogens, sind qualitativ mit den besten Köpfen in S. Apollinare Nuovo zu vergleichen. Schematischer erscheinen die weiblichen Köpfe, bis auf jene von Daria, Felicitas und Perpetua, und auch die Antlitze der Märtyrer haben nicht die Ausdruckskraft wie zum Beispiel jene der Apostelfürsten. In Bezug auf das Vierungsgewölbe (Taf. 220) ist mit Recht vermutet worden, daß die Komposition der vier die Monogrammscheibe haltenden Engel von einem fertig geprägten Vorbild übernommen und wohl für eine größere Fläche entworfen wurde: unproportioniert erscheinen im Vergleich zu den Engeln die Halbfiguren der Evangelistensymbole, die jene fast berühren, daher den Eindruck des Dichtgedrängten hervorrufen und die Klarheit der Komposition verwischen. Bei den Engeln ist die Stellung auf den Gewölbegraten dahin genutzt, daß sie plastisch hervortretend wirken; für sie ist charakteristisch ein durch kleine Pupillen in großen weißen Augäpfeln hervorgerufener scharfer, fast stechend wirkender Blick (Taf. 222. 223).

Der klare, folgerichtige Aufbau des ganzen Schmuckes setzt voraus, daß er von einem Künstler entworfen wurde. Auf diesen Gesamtentwurf sind auch eine Reihe von besonderen Zügen, gleichsam Akzente, wie zum Beispiel die hervorgehobene Gestaltung des Schmuckes des Apsisbogens, zurückzuführen. Aber die meisten Unterschiede, die sich bei eingehender Betrachtung erschließen, sind Elemente, welche auch innerhalb dieses kleinen Oratoriums die Tätigkeit mehrerer ausführender

Mosaizisten verraten. An der Christus-Gestalt der Vorhalle war ein hervorragender Künstler am Werke, dessen Wesen sich jedoch nicht in den übrigen erhaltenen Mosaiken zu zeigen scheint. Im Inneren heben sich einige Bildnisse des östlichen Bogens, dessen Medaillons allein einen tiefblauen Grund haben, durch Intensität des Ausdrucks hervor, unter ihnen zuerst Paulus (Taf. 232), dessen ausdrucksvolles Antlitz reich modelliert ist und dessen Gewand plastisch weich erscheint. Härter sind vor allem die von Petrus und Andreas (Taf. 233. 234), beide zweifellos von einer Hand geschaffen. Beide Büsten sind durch eine dunkle Linie scharf vom Medaillonrahmen abgesetzt, genauso, wie es bei denen der anderen Bogen der Fall ist: diese Linie fehlt allein bei den Medaillons von Paulus, Jakobus, Johannes und Philippus (Taf. 232. 235. 236. 237), deren Büsten sich daher natürlicher dem Rahmen einzufügen scheinen. Diese Eigentümlichkeit geht wohl auf einen besonderen Künstler zurück, der vielleicht nicht den Petrus- und Andreaskopf ausführte. So hat auch letzterer allein keinen aufgelichteten Grund hinter dem Haupte, und Petrus nur zur Hälfte, während die restlichen Apostel des Ostbogens (Taf. 235–237) eine Art lichter Aureole umgibt, wohl im Anklang an einen Nimbus. Diese Aureole unterscheidet diese vier Medaillons von allen anderen: bei den gegenüberliegenden Apostel-Clipei (Taf. 228–231) ist der hellblaue Grund weit um die Köpfe aufgelichtet; die Köpfe der Märtyrer (Taf. 242–244) umgibt eine viel breitere, geflammte Partie von helleren Tesseren und die Häupter der Märtyrinnen (Taf. 238–241) umzieht schließlich ein heller, parallel zum Umriß verlaufender, in den dunkleren Grund verzahnter Streifen. Die Auflichtung um die Köpfe überhaupt bei farbigem Grund scheint für die Stilstufe charakteristisch gewesen zu sein, denn sie ist auch bei den ausgebrochenen Köpfen im Palastmosaik im violetten Grunde in S. Apollinare Nuovo noch deutlich zu erkennen.

Die Unterschiedlichkeit der Ausführung läßt vermuten, daß sie auf verschiedene Künstler zurückgehen, und daß wahrscheinlich vier, wenn nicht sogar fünf verschiedene Mosaizisten im Inneren tätig waren. Dem hervorragendsten unter ihnen verdanken wir sicherlich das Paulusbildnis und das östliche Christusmedaillon. Vergleichbare Züge zwischen den Mosaiken der Vierungsbogen und des Gewölbes sind nicht zu erkennen; wahrscheinlich arbeitete hier mindestens ein weiterer Mosaizist.

Wenn auch das Werk des besten Mosaizisten des Oratoriums jenem der besten Künstler von S. Apollinare Nuovo in nichts nachsteht, so wird man doch schwerlich eine gleiche Hand in den Mosaiken beider Bauten feststellen können. Die gelegentlich hervorgehobenen Ähnlichkeiten wie etwa des Bildes der hl. Felicitas mit dem Haupte der thronenden Madonna in S. Apollinare Nuovo sind nicht Ähnlichkeiten eines persönlichen Stils, sondern nur der Tracht; der Ausdruck beider Antlitze ist dagegen verschieden (Taf. 114. 239). So muß man den Bildschmuck der Erzbischöflichen Kapelle einer Werkstatt zuweisen, die selbständig neben anderen in Ravenna zu Beginn des sechsten Jahrhunderts arbeitete. Sie verfolgte eine jener der Werkstatt von S. Apollinare Nuovo verwandte stilistische Richtung, was wohl bedeutet, daß diese Werkstätten aus der eigenen, sich in Ravenna im fünften Jahrhundert bildenden und mit ihnen voll erblühenden, künstlerischen Tradition hervorgegangen waren.

SPIRITO SANTO

Es ist nicht überliefert, daß nach der Eroberung Ravennas Theoderich und die Goten, die Arianer waren, dem orthodoxen Kult zugehörige Kirchen in arianische umwandelten; denn es entsprach der Religionspolitik des Gotenkönigs, der orthodoxen Kirche keine Einschränkungen aufzuerlegen. Es ist außerdem mit Sicherheit zu vermuten, daß Ravenna bereits vor der Eroberung arianische Kirchen hatte, die jedenfalls zuerst auch den neuen Herren gedient haben werden: fast zwei Jahrzehnte dauerte die Regierung des Arianers Odovakar; aber schon vorher waren ein guter Teil der kaiserlichen Truppen und besonders ihre Befehlshaber Arianer gewesen, es sei an den mächtigen magister militum Rikimer erinnert, der in der letzten Zeit der weströmischen Kaiser der eigentliche Herr Italiens war. Nach den Quellen sind als arianische in der Theoderichzeit errichtete Kirchen allein eine später dem Märtyrer Eusebius geweihte, noch im Mittelalter außerhalb der Stadt im Norden vorhandene Kirche und die königliche Palastkirche, heute S. Apollinare Nuovo, zu bestimmen. Einer zerstörten Kirche, die wahrscheinlich mit der im Mittelalter 'Gotische Kirche' genannten zu identifizieren ist, entstammen eine Reihe von kompositen Kapitellen, heute teils in den Hallen des Palazzo Comunale verbaut (Abb. 35. 36), teils im zweiten Kreuzgang des Nationalmuseums verwahrt. Auf manchen erscheint von einem Lorbeerkranz umfaßt ein Monogramm, das nur mit Theodericus aufgelöst werden kann und darauf hinweist, daß der Bau, aus dem sie stammen, vom König selbst gestiftet worden ist. Es sind reichere und kostbarere Kapitelle als jene der königlichen Hofkirche: der gedrungene Kapitellkörper, dem unter den Ecken der Deckplatte Voluten entwachsen, ist von zwei Reihen von Akanthusblättern umgeben, je zwei Blätter bilden zusammen eine dem Schmetterling ähnliche Form, indem zwei gegenständige Blätter in der Mitte sich berührend in die entgegengesetzte Richtung fast horizontal umgebogen sind. Die Arbeit ist verschieden: bei der Mehrzahl sind die stark mit dem Bohrer bearbeiteten Blätter feingezackt, bei einigen jedoch haben sie große Zacken. Der ersten Variante entsprechen genau die Kapitelle von S. Apollinare in Classe (Abb. 38. 39), die mindestens zwei Jahrzehnte jünger sein müssen; die zweite Variante hat ihr genaues Gegenstück in einem Kapitell einer Zisterne von Konstantinopel, wie überhaupt die Herkunft all dieser Kapitelle aus der östlichen Hauptstadt nicht zu bezweifeln ist.

Das Zentrum des Arianismus der Gotenzeit war die heute Spirito Santo genannte Kirche. Der von Agnellus erwähnte arianische Bischofspalast, mit dem nach Agnellus ein Bad, wohl für die arianischen Kleriker, ebenso wie für die orthodoxe Geistlichkeit beim orthodoxen Episcopium, verbunden war, lag wahrscheinlich an deren Südseite; im Südwesten steht noch das zugehörige Baptisterium. Ein Baudatum ist nicht überliefert. Man kann annehmen, daß dieser Komplex bald nach der gotischen Eroberung entstand, um dem Bischof des herrschenden Volkes einen würdigen Sitz innerhalb der Stadt selbst zu verschaffen, und daher wird man diese Bauten wohl am besten um die Wende vom fünften zum sechsten Jahrhundert datieren. Erst im siebenten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts, als Erzbischof Agnellus auf Grund des justianischen Ediktes die arianischen Kirchen in den katholi-

schen Kult überführte, erhielt die Kirche den Soldaten-Märtyrer Theodorus von Amaseia als Titelheiligen; dem Heiligen Geist weihte man sie erst zur Beginn der Neuzeit.

Der ursprüngliche Bau ist in seinen wichtigen Elementen erhalten geblieben (Abb. 197). Die dreischiffige Basilika hat am Ostende des Mittelschiffs eine außen fünfseitig ummantelte Apsis mit je einem großen Rundbogenfenster in den drei inneren Seiten. Die drei Schiffe sind durch je acht im sechzehnten Jahrhundert höhergelegte Arkaden mit je sieben Säulen voneinander geschieden. Die Säulen haben Schäfte aus dunklem Bigio und korinthische Kapitelle (Taf. 246) mit einem Kämpferstein (Taf. 248) darüber. Die beiden Kapitellpaare nahe der Apsis sind größer und durch sorgfältigere Arbeit hervorgehoben: sie zeigen den Bereich des Sanctuariums innerhalb des Langhauses an. Die Anzahl der Arkaden bestimmt auch die Gliederung des Äußeren, denn jeder Arkade entspricht an den Seitenschiffsaußenwänden eine große Blendarkade, die außer den beiden äußeren reinen Blenden je ein großes Fenster umfassen. Entsprechend sind die Fenster des Oberlichtgadens angeordnet, östlich und westlich ist auch hier auf jeder Seite ein fensterloser Blendbogen in die Außenmauer eingetieft. In der Mitte der westlichen Obergadenwand öffnet sich dagegen ein großes, durch Säulen gegliedertes Drillingsfenster. Drei Portale befanden sich im Westen, je ein kleineres in der Nord- und Südwand der beiden Seitenschiffe.

Zum Gründungsbau gehört wohl ebenfalls der obere Teil des Ambo (Taf. 247. Abb. 90. 91): er entspricht in Aufbau und Einteilung ganz dem der Theoderichzeit entstammenden von S. Apollinare Nuovo (Abb. 88).

Die arianische Bischofskirche gehört zu den kleineren Kirchen Ravennas. Sie unterscheidet sich außerdem von den großen Basiliken durch ihre Grundrißproportionen. Die Länge des Mittelschiffes entspricht seiner doppelten Breite, einschließlich der Kolonnaden. Diese Proportionierung ist von jener der großen Basiliken grundverschieden: in S. Apollinare Nuovo und in S. Apollinare in Classe verhält sich die Breite zur Länge des Mittelschiffes wie 1:3, und in der Ursiana waren die Proportionen noch gestreckter. Die Proportionierung 1:2 ist dagegen in Konstantinopel bereits um die Mitte des fünften Jahrhunderts in der Chalkopratenkirche und Johanneskirche des Studios nachweisbar; es scheint sich um eine Eigenschaft der Basiliken der östlichen Hauptstadt gehandelt zu haben und kommt, so weit bekannt ist, kaum außerhalb vor. Diese Proportionen des Mittelschiffes, die entscheidend den Raumcharakter der Kirche bestimmen, sind daher zweifellos aus Byzanz übernommen.

BAPTISTERIUM DER ARIANER

Südwestlich der arianischen Bischofskirche liegt, noch fast mannshoch im Boden geborgen, das dazugehörige und sicher gleichzeitig mit ihr errichtete Baptisterium (Abb. 198). Der dem Baptisterium der Kathedrale ähnliche Kernbau, ein oktogonaler überkuppelter Zentralraum also, hat allein die Zeiten überdauert. Die in den Achsen liegenden Oktogonseiten schließen unten mit Nischen ab, deren östliche, weiter und tiefer als die drei anderen, als Apsis hervorgehoben ist. Acht Fenster des Tambours über der Nischenzone belichten hell den Raum, während in der unteren Zone die Fenster ganz fehlen: denn dieser eigentliche Taufraum, in dessen Mitte sich einst das Taufbecken befand, war ursprünglich an der Süd-, West- und Nordseite von einem Umgang umgeben, der jedoch im Osten die Apsis außen frei ließ. Dieser also siebenseitige, über Quergurten kreuzgewölbte Umgang mit einer ungefähr der Nischenzone des Innern entsprechenden Höhe hatte in der Süd- und Nordwand je einen Zugang von außen, während sich von ihm aus zu dem oktogonalen Kern je ein Durchgang in den schrägen Wänden im Westen öffnete. Der Umgang diente wohl zwei Zwecken zugleich: der Westteil als Vorhalle des Baptisteriums, die rechteckigen Räume zu Seiten der Apsis dagegen wohl für die Taufe vorbereitende oder ihr folgende Zeremonien. Man kann daher in einem dieser Nebenräume das Consignatorium vermuten.

Unter den bekannten Baptisterien findet sich keines mit einer solchen Raumfügung, aber auch unter den Nischenzentralbauten im allgemeinen bildet sie eine Ausnahme, welche letztere Tatsache von den geringen Dimensionen des Baues mitbestimmt sein dürfte. Vor allem ist das Verhältnis der als Apsis vertieften östlichen Nische (Taf. 249) des Zentralraumes zu den Nebenräumen am Umgang der Zentralbauten des Orients oder auch der christlichen Basiliken Syriens völlig verschieden: die Nebenräume schließen sich an die schrägen östlichen Oktogonseiten des Zentralraumes an, sie sind also gleichsam in den Umgang einbezogen und liegen nicht parallel zur Apsis, wie es sonst üblich ist, diese oder das rechteckige Vorjoch (Bema) flankierend. Da auch die drei anderen Nischen von massiven Mauern umrundet sind, öffnet sich das zentrale Oktogon nur mit zwei Durchgängen in den westlichen Schrägseiten zum Umgang. Dennoch bleibt im Gesamtschema des Grundrisses die Verwandtschaft mit den zentralen Umgangs-Nischenbauten deutlich: hier muß ein schöpferisch begabter Architekt tätig gewesen sein, der, einen Nischenzentralraum von der Art jenes des Baptisteriums der Kathedrale mit dem Umgang und dem dreiteiligen Presbyterium miteinander verschmelzend, ein originelles, neues Raumgefüge schuf, das als ganzes gesehen den damals so verbreiteten Zentralbauten mit Umgang in den großen Linien ähnlich war. Die Entstehung am Beginn des sechsten Jahrhunderts ist vor allem an der als Apsis für den Bischofsthron vertieften Ostnische zu erkennen. Wahrscheinlich folgte auch der Schmuck im zentralen Oktogon im allgemeinen jenem des Baptisteriums der Kathedrale. Funde von Fragmenten weisen darauf hin, daß die Wände zum Teil mit Stuckrelief versehen waren, und zwar mit einem architektonischen Pilastersystem, ähnlich vielleicht jenem des älteren Baptisteriums, und außerdem muß ein Teil der Wände mosaiziert gewesen sein. Aber nur die zentrale Kuppel trägt

noch den ursprünglichen Mosaikschmuck (Taf. 251), der sich bekanntlich eng an jenen des älteren Baptisteriums anschließt. Doch ist der Mosaik-Zyklus, soweit er erhalten blieb, verändert und um eine Zone verringert, was allein schon die geringere Kuppelfläche erforderte.

Im mittleren, von einem Lorbeerkranz umfangenen Rund ist die Taufe Christi (Taf. 252–255) dargestellt. Der jugendliche Christus steht in der Mitte völlig nackt in den tiefen Fluten des Jordan, über ihm fliegt die Taube des Heiligen Geistes nieder und aus ihrem Schnabel ergießt sich auf Christi Haupt ein blauer Strahl, der keinesfalls einen Lichtstrahl und wohl auch nicht einen Strahl von Taufwasser, sondern die Insuflation, das Anhauchen, durch den Heiligen Geist wiedergeben soll. Von links her tritt Johannes auf einem sockelartigen Felsstück heran und berührt Christi Haupt mit der Rechten, die Taufe vollziehend. Zu Christi Rechten sitzt ein halbnackter, bärtiger, die rechte Hand huldigend erhebender Mann, und hinter ihm fließt aus einem umgekehrten Kruge in Wellen das Wasser des Flusses: es ist die Personifikation des Jordan. Nach Osten, zur Apsis hin, muß dieses Bild betrachtet werden. Wieder wie im Baptisterium der Kathedrale umgibt das Taufbild der Zug der zwölf Apostel in weißen Gewändern (Taf. 257–273); ihre Köpfe umfangen blaue Nimben. Sie schreiten nach Osten auf einer grünen Fläche und sind durch Palmen voneinander getrennt. Sie befinden sich also im Paradies: damit sind alle Mosaiken der Kuppel, also auch die Taufe, deutlich in die himmlische Sphäre versetzt. Petrus mit den Schlüsseln und Paulus mit der Buchrolle in den Händen führen an und stehen zu Seiten eines Thrones (Taf. 256). Dieser mit Perlen und Gemmen besetzte, goldene Thron hat eine zweistufige Fußbank, hohe Seiten- und Rückenlehnen, und vom Sitz hängt ein gefaltetes Tuch herab, das unter dem darauf liegenden Purpurkissen hervorkommt. Vor dem Kissen schwebt gleichsam ein die Lehne des Thrones überragendes goldenes Gemmenkreuz, über dessen Arme ein purpurnes Tuch hängt, ein Pallium mit goldenen clavi, Christi Mantel. Der Thron steht unmittelbar unter der Taube des zentralen Taufbildes.

Wie im Baptisterium der Kathedrale entspricht in diesem Bildzyklus die himmlische Taufe der irdischen, die im Taufbecken darunter vollzogen wird. Im Taufbild unterscheidet sich die Gestalt des Jordan (Taf. 254) durch zwei Züge von jener im Baptisterium der Kathedrale (Taf. 41): er sitzt neben dem Flußwasser auf dem Lande; weit geöffnet blicken die Augen, voll frommer Scheu vor dem Sohn Gottes, der in seine Wasser hinabstieg; er erhebt die Rechte, ganz wie Jesu Jünger, etwa in den Wunderszenen in S. Apollinare Nuovo, wo sie als Jesu Begleiter zu den Zeugen des göttlichen Geschehens werden. Der Jordan wird also hier zum Zeugen der Theophanie: im älteren Baptisterium nähert er sich, aus den Fluten auftauchend, nur ehrfurchtsvoll dem Heiland. Während der Apostelzug und die Darbringung im älteren Baptisterium auf die mittlere Taufszene zu beziehen ist (Taf. 39), schreiten hier die Apostel zum Thron, auf dem Christus im hohen Kreuz mit dem Pallium, seinem Mantel, symbolisch anwesend ist (Taf. 251). Der Thron erscheint nun unmittelbar über dem Platz vor der Apsis, in welcher wahrscheinlich der Stuhl des Bischofs, Christi Stellvertreter, stand. Der Thron befindet sich also in der Hauptachse, ebenso wie Christus und die Taube des Heiligen Geistes. Diese jedoch gehört eindeutig zur Taufszene, nicht zum Thron, der durch den breiten Ring des Medaillonrahmens von der Taube getrennt ist: nur die Achse verbindet die göttlichen Elemente, nämlich den Thron, das Kreuz, die Taube des Heiligen Geistes und den Christus der Taufe. Wohl sind beide Elemente gegenüber gestellt, indem eines das andere bedingt; und so wird man vielleicht alles in folgender Weise deuten können: durch die Taufe wird der neue Mensch geboren, durch das Kreuz erlöst und zum ewigen Leben geführt. Die Apostel wiederum adorieren in dem vom Kreuz überhöhten Thron die Majestät des Auferstandenen. Doch könnte man auch den Thron unabhängig von der Taufe erklären, und zwar im eschatologischen Sinne: augenscheinlich steht das Kreuz nicht auf dem Sitz des Thrones

auf, sondern schwebt darüber, es dürfte daher eher eine Erscheinung des Zeichens vor dem Thron als ein Zeichen auf dem Thron sein. Es könnte sich also um das Zeichen des Menschensohnes handeln, des Auferstandenen, dessen Mantel über den Kreuzarmen hängt. Das Kreuz wäre dann aufgegangen vor dem Thron der zukünftigen Herrschaft des himmlischen Königs, vor dem Sitze des Weltenrichters. Petrus und Paulus brächten dann am Ende der Tage ihr Zeugnis zu jenem Thron, das heißt zum Richter und Weltenherrscher.

Es ist stets beobachtet worden, daß die Kuppelmosaiken des Baptisteriums der Arianer wohl als einheitlicher Wurf erscheinen, aber unterschiedlich ausgeführt sind: es unterscheiden sich deutlich das mittlere Medaillon, der Thron und die Apostelfürsten Petrus und Paulus sowie der letzterem folgende Apostel einerseits von den übrigen neun Aposteln andererseits. Jüngste technische Untersuchungen von G. Bovini und G. Salietti haben diese Frage endgültig geklärt: zuerst führte man das mittlere Medaillon aus, zugleich mit ihm den Thron, den Aposteln Petrus und Paulus und den ihm folgenden Apostel in der Ringzone. Die Ränder des Medaillons wurden sodann durch einen Mörtelabstrich gesichert, um eine Verletzung zu verhindern; denn zweifellos unterbrach man die Arbeiten an den Mosaiken nach dieser ersten Phase. Nach einer Pause, deren Dauer nicht mehr festzustellen ist, begann man von neuem und vollendete den das Tauf-Medaillon umgebenden Ring mit den übrigen neun Aposteln. Es waren sicher nicht die in der ersten Periode tätigen Mosaizisten, welche die Mosaiken vollendeten. Bereits in der ersten Arbeitsperiode sind drei verschiedene Hände festzustellen: auf einen Mosaizisten geht das ganze mittlere Medaillon (Taf. 252–255) zurück, auf einen weiteren der Thron, Petrus und die Palme hinter ihm (Taf. 256. 257. 271), ein dritter schuf Paulus und den ihm folgenden Apostel (Taf. 267. 268. 269. 270). Die Ausführung und das verwendete Material unterscheiden sich deutlich von den vorausgehenden Teilen. Man konnte weiter feststellen, daß der dritte Mosaizist bei der Palme hinter dem zweiten Apostel begann und in Richtung auf den Thron hin arbeitete, wo sich sein Arbeitsbereich mit jenem des zweiten Mosaizisten verband.

Auch in der zweiten Periode waren mehrere Mosaizisten, und zwar wahrscheinlich gleichzeitig zwei, tätig. Einer führte die vier Apostel hinter Petrus mit den Palmen zwischen ihnen aus (Taf. 258–261), der andere die drei Apostel mit den Palmen dazwischen hinter dem Paulus folgenden (Taf. 264–266); seine Arbeit begann jedoch bei dem dritten. Zuletzt ging man an die beiden letzten dem Thron gegenüber stehenden Apostel (Taf. 262. 263), während man mit der Arbeit bei dem Apostel hinter Petrus begann: das zeigt sich daran, daß man beim letzten Apostel verschiedene Materialien verwendete, die sicherlich der Rest des zur Neige gehenden, verschiedenartigen Materials sind.

Daß beide Perioden nach einem gemeinsamen Gesamtentwurf oder wenigstens nach einer Direktive arbeiteten, möchte man darin erkennen, daß nicht nur das allgemeine Schema vom Baptisterium der Kathedrale übernommen wurde, sondern auch zum Beispiel die Apostel in ihrer Haltung und Gewandung starke Anklänge an jene des älteren Baptisteriums zeigen; nur ist alles in einen um Jahrzehnte jüngeren Stil umgesetzt. Bei den Aposteln, die Paulus folgen, gleicht im arianischen Baptisterium nicht nur die Haltung in großen Zügen den entsprechenden Aposteln der vorausgehenden Mosaiken, sondern es ist selbst die Folge von bärtigen und unbärtigen Gesichtern übernommen.

Es ist nun keineswegs leicht, die beiden Perioden der Mosaiken des Baptisteriums der Arianer näher zu datieren und zu bestimmen. Man wird wohl nicht in der Annahme fehl gehen, daß man die Mosaiken der ersten Periode unmittelbar nach der Vollendung des Bauwerkes anbrachte, wofür der Beginn des sechsten Jahrhunderts als wahrscheinliches Datum anzusehen ist. Der allgemeine Charakter, die sparsame Verwendung von füllenden Details, eine sorgfältige Modellierung, große durchgeformte Augen, aber eine harte, wenn auch noch plastische Faltengebung verbinden die Mosaiken

mit denen von S. Apollinare Nuovo und der Erzbischöflichen Kapelle. Es handelt sich doch nur um eine allgemeine stilistische Übereinstimmung; die Auffassung ist von jener der Mosaiken der beiden anderen Kirchen grundverschieden. Es war zweifellos eine andere Werkstatt, die im Baptisterium arbeitete und die in ihren derberen Formen provinzieller wirkt als die Werkstätte der Erzbischöflichen Kapelle, vor allem aber als die in der Hofkirche Theoderichs tätigen. Wenn auch die Werke der Mosaizisten der zweiten Periode sich klar von denen der ersten unterscheiden, dürfte keine allzu große Zeitspanne zwischen beiden Perioden liegen: sicher haben die Apostel Züge, die auf manches in den Mosaiken des Presbyteriums von S. Vitale hinweisen, aber dennoch ist die Gesamtauffassung der Figuren, ihre Plastizität und ihre Stellung im Raum nicht mehr gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts denkbar, sondern es sind für die ersten Jahrzehnte des sechsten Jahrhunderts charakteristische Züge. Die künstlerische Qualität erscheint mittelmäßig und unter den letzten neun Aposteln findet sich keine einzige so eindrucksvolle Physiognomie wie die von Petrus und Paulus in der ersten Periode.

MAUSOLEUM DES THEODERICH

GESCHICHTE UND BESCHREIBUNG

Herrscherlicher Sitte gemäß ließ König Theoderich sein Mausoleum zu Lebzeiten erbauen; doch ist es niemals wirklich vollendet worden. Auch im Altertum lag es außerhalb der Stadt, vor der Porta Artemidoris, nahe einem gotischen Friedhof und wahrscheinlich auch unweit einer barbarischen Heeres-Ansiedlung (Taf. 275–279. Abb. 199–209).

Allein durch das Baumaterial, den harten und feinporigen weißen istrischen Kalkstein, unterscheidet sich dieses Monument von allen anderen spätantiken Ravennas.

Den äußeren Umriß des unteren Geschosses, das sich auf einer breiten und flachen, einst von Schranken umgebenen Plattform erhob, bildet ein Zehneck. In jeder Seite liegt eine tiefe Bogennische, in der westlichen das stark profilierte Portal (Abb. 199. 202). Dieses Geschoß ist gleichsam ein mächtiger Sockel, dessen massige Pfeiler bogenüberspannt das obere Stockwerk tragen.

Auch das Obergeschoß (Taf. 275) begrenzt außen ein Zehneck, aber der Aufbau springt so weit zurück, daß ein begehbarer Umgang darum führt (Taf. 277). Neun der Außenseiten sind durch zwei flache rechteckige Blenden gegliedert; ausgeschnittene Rundbogen darüber sowie seitliche Einsatzlöcher, in deren einem noch eine Konsole steckt, bezeugen, daß hier wichtige Teile, wohl eher des Schmuckes als der Struktur, fehlen. Außerdem sind an den Kanten der Seiten jeweils Wandpilaster im Stein vorgerissen, die jedoch nicht aus der Mauer ausgehauen, also niemals ausgeführt gewesen sind. Eine breite, stark profilierte und mit einem von Konsolen unterfangenem Gesims überdeckte Tür führt ins Innere (Abb. 205).

Über der Blendenzone springt ein hohes und glattes, nicht fertiggestelltes Band hervor, das nun nicht zehneckig, sondern rund ist und damit zur obersten, runden Zone des Mausoleums überleitet: leicht springt die Fensterzone zurück, stark kontrastierend in ihrer Schmucklosigkeit zu dem vorgekragten, von breiter, stark profilierter Kehle unterfaßtem Gesims darüber, das durch Felder mit sogenannten Zangenfriesen geschmückt ist (Abb. 203); auf ihm liegt unmittelbar der gewaltige, aus einem Block gehauene, flach gerundete Deckstein auf, mit seinen zwölf ebenfalls aus demselben Block ausgehauenen Ansätzen, die man meist mit Henkeln verglichen hat und auf deren vertikale Vorderfläche die Namen von zwölf Aposteln eingemeißelt sind (Taf. 279).

Jedes Geschoß birgt einen Raum. Zu ebener Erde betritt man durch das hohe, von kräftigen Profilen gefaßte Portal den kreuzförmigen, gewölbten Innenraum (Taf. 276. Abb. 200). Die Ecken der Kreuzarme sind abgeschrägt, je zwei Muscheln über den nicht bis zur Decke geführten Schrägen der Eingangs- und der Rückwand bilden den einzigen Schmuck (Taf. 276. Abb. 201), Kämpferprofile die einzige Gliederung. Kleine, sich zu Schlitzen verengende Fenster, und zwar zwei in den seitlichen, nur eines im östlichen Kreuzarm, belichteten einst allein spärlich den Raum.

Rund ist dagegen der Innenraum des Obergeschosses (Abb. 206–209). Der Tür gegenüber liegt eine niedrige rechteckige, außen vorspringende Nische, über ihr ein erhaben aus dem Stein gearbeitetes

Kreuz. Das Licht dringt reichlicher ein als im Untergeschoß durch die verschieden geformten kleinen und hochgelegenen Fenster: kreuzförmig ist jenes über der Nische im Osten, dem Eingang gegenüber, über der Tür dagegen zwei Paare von kleinen Rundfenstern, Rundbogenfenster sodann in den Querachsen während jene in den Diagonalen des Rundraumes später eingebrochen sind. Alles beherrscht die kuppelgleiche, flache Höhlung des Decksteins; die Fläche ist nur roh behauen, gleichsam bossiert: es fehlt heute der einstige Schmuck, denn das in Stuck und Farbe ausgeführte gleichschenklige Kreuz in der Mitte gehört nicht zur ursprünglichen Dekoration.

KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG

Kaum ein anderes Bauwerk hat in der frühen europäischen Architekturgeschichte eine solche, oft geradezu leidenschaftlich umstrittene Stellung. Nichts seiner individuellen Gestalt Vergleichbares geht dem Mausoleum voraus, steht ihm zur Seite oder folgt ihm: es ist einmalig in seiner Erscheinung, wenn auch fast jeder der einzelnen Züge sehr wohl Vergleiche innerhalb der späteren römischen Antike erlaubt. Eine Besonderheit zeigt sich selbst darin, daß man an Stelle der traditionellen Ziegel-Bauweise Ravennas den aufwendigeren, von außen übernommenen Quaderbau wählte. Dafür hatte man zweifellos eine beträchtliche Anzahl der Quaderbauweise kundige, fremde Werkleute kommen lassen müssen.

Der Typus des zweigeschossigen Mausoleums ist nicht erst eine Schöpfung der antiken Spätzeit, sondern er verbreitete sich seit der Epoche des Hellenismus vom Osten aus im ganzen Mittelmeergebiet und die daran anschließenden Länder. Im allgemeinen haben diese Bauten ein häufig gleich einer Krypta in den Boden eingetieftes Unter- oder Sockelgeschoß für die Begräbnisse und darüber eine zweite Kammer. Vorzugsweise osthellenistisch sind die noch in römischer Zeit verbreiteten turmartigen Mausoleen; bekannte Beispiele sind die 'punischen' Grabtürme Nordafrikas oder die Grabtürme von Palmyra, bei denen die obere Kammer häufig hoch über dem Boden lag und unzugänglich blieb.

In Italien führte eine Entwicklungslinie vom runden Tumulus, meist mit im Verhältnis zum Volumen des Monuments kleiner Grabkammer – letztes und vielleicht großartigstes Beispiel war das Mausoleum des Augustus auf dem Marsfelde – zu solchen Rund-Mausoleen, bei denen wieder die äußere monumentale Erscheinung und nicht der kleine Grabraum das Entscheidende war. Während des zweiten Jahrhunderts n. Chr. erfreuten sich im römischen Bereich großer Beliebtheit einfache Mausoleen, gleichsam cellae; sie haben meist rechteckigen Grundriß, die Mauerstärken sind normal. Damit entspricht zum erstenmal in der römischen Architektur bei den Mausoleen das Verhältnis des Gesamtvolumens zum Innenraum demjenigen der Haus-Architektur. Von nun an wird die Ausgestaltung des Innenraumes entscheidend. Damit verloren die Mausoleen zugleich etwas von jenem, einst für die Tumuli und die frühen Rundgräber so bezeichnenden Denkmals-Charakter. Aber noch im zweiten Jahrhundert ist das gewaltigste unter den römischen Grabdenkmälern, jenes des Hadrian am Tiber zu Rom, als massiger Rundbau errichtet worden, ganz im Sinne der alten Grabbauten, Zeugnis gleichsam für die Ewigkeit. Selbst in Gallien entstanden damals noch wahrhafte Denkmäler wie das zweigeschossige Mausoleum von Neumagen, dessen Obergeschoß zehneckig wie beim Theoderich-Mausoleum ist. Möglich, daß diese Denkmäler gerade in den Provinzen fortdauerten.

Um die Wende vom zweiten zum dritten Jahrhundert kam schließlich das Rundmausoleum als Nischenzentralbau mit weiträumigem Inneren auf. Solche Mausoleen scheinen zum Beginn des vierten

Jahrhunderts besonders beliebt gewesen zu sein: damals entstanden in Rom die großen Mausoleen an der Via Praenestina und an der Via Appia, die im hohen Sockel ein niedriges Untergeschoß besaßen unter dem wie bei einem Tempel durch das Säulen-Propylon zugänglichen Hauptraum. Mit diesen etwa gleichzeitig sind die Mausoleen Diokletians in seinem Castrum-Palatium bei Salona: ein oktogonaler Nischenzentralbau mit krypta-artigem Untergeschoß, und die nur eingeschossige Nischenrotunde zu Thessalonike, wahrscheinlich Grabstätte des Galerius. Es waren wohl die letzten als freistehende, selbständige Bauten errichteten Mausoleen, wenn auch zum Beispiel das Mausoleum Diokletians zum Palast gehörte und, in ihn eingebunden, durch die achsialsymmetrische Entsprechung zum Jupitertempel in Beziehung gesetzt war.

Dasjenige Mausoleum, das Konstantin d. Gr. für sich und seine Mutter Helena an der Via Labicana vor Rom erbauen ließ, stand nicht mehr isoliert, sondern wurde an die Gedenkkirche der Märtyrer Marcellinus und Petrus angebaut und zwar in der Achse der Kirche. Dieser eingeschossige, weite Füllnischen-Rundbau war wiederum vermutlich das Vorbild desjenigen Mausoleums, das sich Konstantin und seine Söhne, wieder im Verbande mit einer Gedenkkirche, erbauten, nämlich der Apostelkirche zu Konstantinopel. Bald danach ließ Konstantins Tochter Konstantina ihr Mausoleum an die Seite der Memorialkirche der Märtyrin Agnes setzen und von dieser Kirche aus war das Innere allein zugänglich. Der Grabbau der Konstantina bezeichnete den Höhepunkt der Raumentwicklung dieser Bauten: das überhöhte, von einer Kuppel eingewölbte Zentrum umgibt ein von einem Säulenkranz abgeteilter, niedrigerer Umgang. Es ist das erste erhaltene Beispiel der für die Zukunft so wichtigen Zentralbauten mit Umgang überhaupt. Der Füllnischenbau schließlich, der bei Sankt Peter zu Rom Kaiser Honorius und seiner Familie als Grabstätte diente, schloß die Reihe der kaiserlichen Grabbauten in Rom ab. Immer wieder sind es also die großen, hochgewölbten Zentralräume, in denen die späten Kaiser ihre Ruhe fanden.

Wie die Großen des Reiches in der späten Kaiserzeit, und damit auch im christlichen Reiche seit Konstantin, sich bestatten ließen, ist ebenfalls durch mannigfaltige Beispiele belegt. Für Rom bezeugen etwa die Mausoleen verschiedener Form an der Apostelkirche der Via Appia solche Bestattungen Vornehmer. Alle Grabhäuser, meist rechteckige cellae mit Apsiden, aber auch Rundräume und cellae trichorae, liegen unmittelbar an der Kirche und sind nur durch sie zugänglich. Ähnlich wird es auch in Ravenna gewesen sein; das sogenannte Mausoleum der Galla Placidia ist das beste Zeugnis. Auch wenn aller Wahrscheinlichkeit nach die Kaiserin nicht hier bestattet gewesen ist, so weist doch wiederum alles darauf hin, daß der Bau von Anfang an als Begräbnisstätte bestimmt war. In der Kreuzform sind hier viel ältere, vorwiegend östliche Raumfügungen aufgenommen, verräumlicht und weitergebildet. Charakteristisch ist wieder die Lage als Annex einer Memorial-Kirche und das Vorhandensein nur eines Geschosses. Auch eine Reihe der anderen, sogenannten Monasteria Ravennas, die in den Quellen erwähnt sind, werden Grabbauten als Annexe von Kirchen gewesen sein, wie etwa das Monasterium SS. Stephani, Gervasii et Protasii, das Mausoleum des vir illustris Lauricius an S. Lorenzo in Cesarea.

So steht das Theoderich-Mausoleum weder in der Tradition der kaiserlichen Grabstätten der späteren Antike noch in jener der Mausoleen der Vornehmen des Reiches, wie sie in Rom und Ravenna Brauch waren. Freistehende, zweigeschossige Mausoleen sind gelegentlich während des fünften und sechsten Jahrhunderts zum Beispiel noch in den ländlichen Gegenden Nordsyriens errichtet worden, zweifellos in Anlehnung an ältere ähnliche Monumente, die dort vorzugsweise den großen Landbesitzerfamilien als Begräbnisstätten dienten. Aber welche historischen Voraussetzungen gibt es, die auf eine Verbindung des Theoderich-Mausoleums mit den genannten syrischen Grabbauten weisen? Denn letztere

liegen nicht nur in weit entfernten Gebieten, sondern auch abseits der großen Zentren auf dem Lande, so daß von dort eine Anregung für die Gestalt des Mausoleums des Gotenkönigs alles andere als wahrscheinlich sein dürfte.

Sicherlich hat das Theoderich-Mausoleum mit jenen älteren, der heidnischen Zeit angehörigen Grabbauten eines gemeinsam: das monumentale Äußere, den Denkmals-Charakter, der wiederum nicht für die große Mehrzahl der eigentlich spätantiken Mausoleen bezeichnend ist, denn die reichste Gestaltung ist dem Inneren vorbehalten. Aber in Bezug auf die älteren Bauten an ein wirkliches, präzises Vorbild zu denken, geht wohl nicht an. Die großen kaiserlichen Mausoleen, wie das des Augustus oder des Hadrian, haben, von den Dimensionen ganz abgesehen, eine so verschiedene Gestalt, daß sie nicht Vorbild gewesen sein werden. Dagegen wäre eine Anregung durch die älteren Rundmausoleen der frühen Kaiserzeit nicht gänzlich auszuschließen, wenn auch nicht im Sinne eines wirklichen Vorbildes, sondern einer Anregung ganz allgemeinen Charakters, vielleicht innerhalb der Tendenz der zu erhaltenden oder wieder aufzunehmenden Römer-Tradition, welche in mancher anderen Beziehung das Wirken des Königs bestimmte. Es ist daher kein Zufall, daß wir manche allgemeine Züge des Theoderich-Mausoleums an dem Grabbau wiederfinden, der auf einem Elfenbeinrelief des fünften Jahrhunderts als Grab Christi, zweifellos als rückschauende Erfindung, dargestellt ist. Aber keine Untersuchung und kein Vergleich hat leider jemals zum Nachweis eines wirklichen älteren oder gleichzeitigen Modells geführt, wenn man auch wohl eine Reihe von einzelnen Elementen anderwärts nachweisen kann; doch sind sie in einzigartiger Weise zu einem neuen Ganzen zusammengefügt.

Wohl finden sich außen durch Nischen gegliederte Sockelgeschosse an älteren Mausoleen, aber ihr äußerer Umriß ist nicht polygonal, sondern rund; ebenso ist ja selbst in Ravenna der kreuzförmige Grundriß des unteren Raumes keineswegs vereinzelt, aber die äußere Umgrenzung ist stets anders und überdies sind sonst Belichtung und Wölbung verschieden. Der obere Rundraum hat seine Parallele vielleicht am ehesten in den späteren Rund-Monasteria des Presbyteriums von S. Vitale (wo ebenfalls der Rundraum in einer östlichen Rechtecknische abschließt), wenn man von der ganz verschiedenen Lichtführung und den Zugängen absieht. Kein älteres Mausoleum hat jedoch etwas ähnliches; so bilden im Augustus-Mausoleum und anderen mitunter Rund-Korridore die eigentlichen Grabräume, sonst herrschen kreuzförmige oder rechteckige Räume vor. Von der allgemeinen Typologie her also ist bei unserer heutigen Kenntnis der Denkmäler die Frage der Zusammenhänge nicht zu klären.

Die Werkleute, die an diesem Grabbau arbeiteten, müssen aus einer Umgegung gekommen sein, in der die Tradition des Quaderbaus noch gepflegt wurde. Denn es ist undenkbar, daß ein technisch so meisterhaft ausgeführtes Bauwerk (Taf. 278) von Bauleuten errichtet worden ist, die allein für diesen bestimmten Zweck die Quaderbau-Technik erlernten und ausführten. Nur durch Generationen herangebildete Werkstätten können dazu fähig gewesen sein. Nun wurde während der Spätantike die der hellenistischen Tradition entstammende Quaderbauweise nur noch in wenigen Gebieten geübt: in Dalmatien – es gibt zum Beispiel in Salona ein spätantikes, hervorragend aus Quadern gefügtes Mausoleum – in Konstantinopel, jedoch als Marmorbau, im Inneren und im Süden Kleinasiens, vereinzelt auch in seinem Osten; in Syrien und im nördlichen Mesopotamien, gelegentlich in Palästina, schließlich noch in Ägypten. Hinweise auf eine Herkunft der Werkleute aus einer dieser Regionen würden wohl neben den Profilen und Ornamenten vor allem technische Eigentümlichkeiten der Steinbearbeitung und -fügung geben können.

Wenn man einige Besonderheiten des Steinschnittes, wie Haken-Keilsteine oder Gehrungsschnitt der Türrahmen (Abb. 199. 206), mitunter auf die germanische Holzbauweise zurückgeführt hat, so

entbehrt es jeder wirklichen Begründung. Denn Haken-Keilsteine finden sich bereits am Palast Diokletians von Split-Spalato, dessen Bauleute ohne jeden Zweifel zu einem großen Teil kleinasiatischer Herkunft waren und nicht, wie man früher meist meinte, aus Syrien stammten. Ebenso finden sich, wenn auch vereinzelt, auf Gehrung geschnittene Türrahmen in Kleinasien. Auch der Brauch, an einem Quader ein Bauglied vorzureißen, wie es bei den Wandpilastern am Äußeren des Obergeschosses geschehen ist, gewinnt in diesem Zusammenhang Wichtigkeit: dieser Brauch gehört zu den ältesten Gewohnheiten des antiken Quaderbaus und weist auf eine Schule, in der diese Tradition noch lebendig gewesen sein muß. Das bedeutendste spätantike Beispiel dafür dürfte die aus Marmor-Quadern erbaute Porta Aurea zu Konstantinopel sein, bei der die Sockelprofile nur vorgerissen, aber nicht durchgezogen, also nicht ausgeführt worden sind. Aber können wir schon daraus schließen, daß die Werkleute des Mausoleums aus dem kleinasiatischen Bereich kamen?

Dem Bau verleihen einen besonderen Charakter die häufigen und stark variierten Profile. Vor allem fallen als einziger Schmuck des Erdgeschosses die unteren Kämpfergesimse (Taf. 275) auf. Da sie um den Sturz des Portals herumgeführt sind, hat man auf syrische Profilführungen des sechsten Jahrhunderts als ähnliche Erscheinungen hingewiesen. Nun sind an einer Reihe von nordsyrischen Kirchen die stark hervortretenden Gesimse wohl oft um die Fenster, seltener um die Portale geführt: doch bleiben die auf Gehrung geschnittenen Profile in einer Ebene. Am Mausoleum dagegen führen sie von den vorspringenden Pfeilern um die Tür auf die zurückliegende Wand und sind deshalb, um eine Kontinuität der Führung zu ermöglichen, zum Teil in Aufsicht gegegen, was später, im Mittelalter also, häufiger vorkommt. Man sieht daher kaum das wirklich Gemeinsame dieser Kämpfergesimse am Mausoleum und an syrischen Kirchen. Die einfachen Gesimsprofile selbst haben mitunter Parallelen in der spätantiken Architektur des Ostens, Syriens oder Kleinasiens, ebenso wie die geschwungenen Linienführungen der oberen Tür und an den Kranzgesimsen. So weist manches auf Verbindungen mit der Architektur des Ostens.

Nur wenige Ornamente schmücken das Äußere des Denkmals (Abb. 203–205): am oberen Türrahmen und -sturz, in den flachen Wandnischen des Obergeschosses, am Kranzgesims. Das stark veränderte lesbische Kyma und der Zahnschnitt gehören der antiken Tradition an, wogegen das bei dem so oft behandelten, freilich nicht fertig gearbeiteten 'Zangenfries', der in einzelne Felder aufgeteilt das Kranzgesims schmückt, nicht der Fall sein dürfte: die einzigen annähernd zu vergleichenden Ornamente finden sich auf nordischen Fibeln des sechsten Jahrhunderts, gehören damit also wenn nicht der gotischen, so doch der germanischen Schmuckkunst an. Möglicherweise war es ein ganz ähnlicher Vorgang, wie er des öfteren im römischen Gallien und anderen nördlichen Provinzen nachzuweisen ist, nämlich daß gleichsam volkstümliche, zum Beispiel keltische Motive in die dortige römische Architektur aufgenommen wurden, auf das klarste eine Barbarisierung des architektonischen Schmuckes bezeugend.

Der große deckende Monolith ist in seiner Einzigartigkeit gleichsam das Wahrzeichen des Mausoleums. Ihm steht weder in der früheren noch in der späteren Antike etwas Gleichartiges zur Seite: so hat man, nach einer Erklärung für dieses Phänomen suchend, selbst an das Vorbild der urzeitlichen Monumente der nordischen Megalith-Architektur, der Dolmen und Hünengräber, gedacht. Eine solche Annahme sieht gänzlich von den historischen Möglichkeiten ab: seit Generationen waren die Goten aus dem Norden abgewandert und ihre ursprünglichen Wohnsitze waren wiederum ein erhebliches von jenen Gebieten entfernt, in denen man einst, Tausende Jahre früher, die Toten in Hünengräbern oder Dolmen begraben hatte. Der Monolith als solcher ist daher nur als eine außergewöhnliche, bewußt monumentale Form der Bekrönung und damit als Ausdruck von Monumentalität,

Macht und des Willens zur unbegrenzten Dauer zu erklären. Die Gestalt des ganzen oberen Abschlusses ist andererseits zweifellos Widerschein eines berühmten Vorbildes in der gleichzeitigen Welt: nämlich der an der Außenseite mit Streben versehenen, mit Blei abgedeckten glatten Kuppelkalotten, die in Konstantinopel und seinem Umkreis seit dem Beginn des sechsten Jahrhunderts gebräuchlich waren und deren bekannteste erhaltene Beispiele die Kuppel der Hagioi Sergios und Bakchos und der Sophienkirchen von Konstantinopel und Thessalonike sind. Die 'Henkel' wären also ornamentale Nachahmungen der Streben 'byzantinischer' Kuppeln und damit der byzantinischen Architektur gleichsam entlehnt.

Eine entsprechende Erscheinung ist aus der späteren Antike in der Tat unbekannt. Versetzte man sich zurück in die Bauzeit des Mausoleums und führte zu ihm einen Oströmer, einen wirklichen 'Byzantiner' also, so dürfte diesem eine solche Lösung als fremdartig und von eigentümlichem Geschmack erschienen sein. Denn was hier geschehen ist, führt an Grundsätzliches: eine aus einem konstruktiven Zweck entwickelte Form ist in das Ornamentale umgesetzt und wird damit zu einer Form ohne jeden konstruktiven Zweck und ohne struktiven Sinn. Es ist ein außerordentliches und für diejenigen, welche das Mausoleum schufen, Bauherr wie Baumeister, bezeichnendes Phänomen.

So vereinigen sich an diesem Denkmal Formen ganz verschiedener Herkunft und verschiedener Entstehung. Dennoch ist dieses Bauwerk im eigentlichen Sinne spätantik, wenn sich auch fremde, das Mittelalter vorausnehmende Züge zeigen. Dennoch bezeichnen Gestalt und Baugesinnung einen Bruch nicht nur mit der örtlichen, sondern auch mit der allgemein herrscherlichen Tradition des Grabbaues der Spätantike. Ein Monument solcher Art wird kaum dem Geschmack einer römischen Umwelt entsprochen haben.

Das Umdeuten und Zusammenfügen verschiedenartiger Elemente in einem an Modellen der Vergangenheit inspirierten Bauentwurf, nämlich dem zweigeschossigen, freistehenden Mausoleum als Grab-Monument, weisen insbesondere auf den Bruch mit der Tradition. Man muß auf das stärkste vermuten, daß daran der Bauherr einen wesentlichen Anteil hatte. Aber das scheint weniger durch den besonderen, germanischen Ursprung Theoderichs bedingt zu sein, in dem Sinne also, daß er germanisches Wesen in dieser Architektur habe gleichsam sprechen lassen, außerdem noch Germanen als Baumeister oder Werkleute einsetzend. Es wird vorzuziehen sein, eine Erklärung darin zu suchen, daß König Theoderich, trotz kaiserlicher Adoption und höchster römischer Würden, trotz einer Erziehung in Konstantinopel, wie sie nicht anders den Söhnen der Großen des Reiches zuteil wurde, trotz seiner Pflege römischer Tradition im Staatswesen und der steten Betonung römischer Zivilisation, letztlich ein Fremder blieb, Barbar also, der König nämlich eines mit Ostrom föderierten Barbarenvolkes, das im militärischen Dienste des Kaisers stehend, die Herrschaft eines Reichsteils an sich gerissen hatte. Persönlich blieben im von Goten beherrschten Gebiet die Sphären von Römern und Goten gänzlich getrennt.

So mag sich diese andere, barbarische Seite im persönlichen Bereich des Königs, dem ja trotz aller damit verbundenen staatlichen und herrscherlichen Repräsentation sein Grabmonument angehört, am klarsten ausdrücken: unter persönlicher Initiative, aus dem eigenen Geschmack oder eigener Vorstellung heraus ließ Theoderich ein Monument schaffen, in dem, abgesetzt von den damals gebräuchlichen Grabbauten auch der Vornehmen, aufs deutlichste herrscherliche Macht, ewige Dauer, sichtbar gemacht mit allen einem Könige zur Verfügung stehenden Mitteln, sodann, gleichsam im Widersinn, die Verbundenheit mit römischer Tradition in Erscheinung treten sollte. Persönliche Vorliebe könnte auch die Wahl des Ornamentes am Gesims verursacht haben.

Dieses Werk mußte daher einmalig bleiben. Aus einem im besonderen Auftrag eines Einzelnen geschaffenen Bau, in einem Kreise, der keinen Bestand hatte, nichts Dauerndes schuf und dessen Institutionen nicht lange nach Theoderichs Tod hinweggefegt worden sind, konnte nichts Zukunftsträchtiges entstehen.

SAN MICHELE IN AFRICISCO

GESCHICHTE, BESCHREIBUNG, ARCHITEKTONISCHE STELLUNG

Verbaut zwischen den Häusern eines Hofes, überragt von einem spätmittelalterlichen Campanile, an der Ecke von Via Casa Matha und Via IV Novembre findet man eine kleine polygonal ummantelte Apsis: sie ist der Rest einer Kirche, die ein Bacauda und ein Julianus stifteten und am 7. Mai 545 dem hl. Michael als Erfüllung eines Gelübdes weihten, da augenscheinlich durch des Erzengels Vermittelung die Gebete der Stifter erhört worden waren.

In der Bauinschrift, die Agnellus überliefert hat, fehlt der Name des weihenden Bischofs: Bischof Victor war wohl schon am 16. Februar 544 verstorben, und die andauernde Sedisvakanz wird die Stifter bewogen haben, am Vortage des Michaelstages des Jahres 545 den Bau der ravennatischen Kirche zu übergeben, ehe die unerläßliche Zeremonie der Weihe durch den Bischof vollzogen werden konnte. Diese Weihe scheint bald danach von Bischof Maximian, vielleicht schon kurz nach seinem Einzug in die Stadt, also im Frühjahr 547, nachgeholt worden zu sein.

Unter den Stiftern ist Julianus als Julianus argentarius zugleich als Stifter von S. Vitale und S. Apollinare in Classe bekannt. Bacauda, dessen Name keltischen Ursprungs ist, wäre nach Agnellus des Julianus Schwager oder Schwiegersohn und nahe der Kirche in einem Turm bestattet gewesen; doch diese späteren Nachrichten gehören wohl in das Reich der Legende.

Leider war das Schicksal diesem im Vergleich zu den anderen beiden Gründungen des Julianus bescheidenen Bau nicht günstig: im Jahre 1805 nach den Revolutionskriegen aufgelassen und bereits erheblich verfallen, wurden in dieser Kirche zum Teil Läden eingebaut, zum Teil diente sie als Magazin, und dient sie heute noch als Bäckerei und Laden.

Die bereits stark beschädigten, auf große Flächen durch Malerei ergänzten Mosaiken der Apsis (Abb. 215–221) und der umgebenden Wand erwarb König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen im Jahre 1845 und ließ sie abnehmen. Sie wurden zuerst nach Venedig gebracht, dort schwer beschädigt, darauf eingreifend restauriert und nach Berlin geschickt, wo sie fast ein halbes Jahrhundert magaziniert blieben und erst 1900–1904 abermals restauriert im Kaiser-Friedrich-Museum angebracht, im Jahre 1945 neuer Beschädigung durch Bomben ausgesetzt, zum dritten Mal seit ihrer Entfernung aus Ravenna vollkommen restauriert wurden. All das hatte zur Folge, daß die ursprüngliche Textur des Mosaiks überall zerstört ist und gleichsam nur das Schema des ursprünglichen Kunstwerkes erhalten blieb.

Von der inneren Ausstattung der Kirche gelangten in das Museo nazionale in Ravenna allein ein später eingebautes Kapitell (Abb. 50), eine Schrankenplatte sowie ein Feld des Mosaikfußbodens aus dem nördlichen Seitenschiff. Die Fläche des von einem Lotosblüten-Fries gerahmten Mosaiks ist bedeckt von einem aus Rauten und Kreisen bestehenden Muster in Abstufungen von weiß, grau, rot und schwarz.

Die fast gänzlich in den Häusern verbaute Kirche kann noch in großen Zügen rekonstruiert werden. Es war eine dreischiffige Basilika, bei der nicht marmorne Säulen, sondern je zwei aufgemauerte

Pfeiler die Mittel- und Seitenschiffe verbindenden, weiten Arkaden trugen*: das einzige sichere frühchristliche Beispiel einer Pfeilerbasilika in Ravenna, und eines der frühesten dieses Basilikentypus in diesem Teil Oberitaliens. Die durch drei Fenster belichtete Apsis war außen dreiseitig ummantelt. Nicht zum ursprünglichen Bau dagegen gehört die jüngst (1960/1) freigelegte, inzwischen aber wieder verbaute, an das nördliche Seitenschiff anschließende Rund-Apsidiole. Im Westen hat die Kirche wahrscheinlich eine Vorhalle besessen. Wohl erst im späteren Mittelalter, als der Campanile in die Südwestecke eingebaut wurde, ersetzte man zwischen dem Mittelschiff und dem südlichen Seitenschiff die Pfeilerarkaden durch Säulenarkaden, wobei man spätantikes Material wiederverwendete, darunter das heute im Museo nazionale verwahrte Kämpferkapitell, das zu den feinsten in Ravenna erhaltenen Arbeiten der konstantinopler Kapitellplastik gehört (Abb. 50).

Der Grundriß dieser Kirche war nur wenig länger als breit. Solche Proportionen glaubten wir bei der ehemaligen arianischen Bischofskirche auf Verbindungen mit der Architektur der östlichen Reichshauptstadt zurückführen zu müssen; möglicherweise hatten sie bei S. Michele dieselbe Herkunft, wenn man nicht die Kürze des Baues, dessen Proportionen keine runden Zahlen ergeben, auf örtliche, uns allerdings unbekannte Gegebenheiten zurückführen muß.

DIE MOSAIKEN

Der kleine, geschlossene Innenraum war einst ganz von den Mosaiken an der Ostseite des Mittelschiffs beherrscht. Das Zentrum bildete das Mosaik des Apsisgewölbes, das ebenso wie die Zwickelfelder zu deren Seiten und der Fries darüber durch rotgrundige Gemmenfriese gerahmt ist. Gleich einer Bogenleibung hat das Mosaik des Apsisgewölbes vorn einen Fries, in welchem aus einfachen Blattranken gebildete, längliche Kränze zu Seiten eines Medaillons im Gewölbescheitel mit dem nimbierten Lamm je sechs fliegende Tauben umfangen. Im Gewölbe stehen in einer grünen paradiesischen Wiesenlandschaft mit goldenem Hintergrund feierlich drei überlebensgroße, frontal gerichtete Gestalten: Christus zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel (Abb. 211–216). Christus ist jugendlich, unbärtig; sein leicht nach rechts zu Michael gewendetes Haupt umgibt der goldene Nimbus mit Kreuz. Er ist bekleidet mit einem weißen Untergewande, einer blauen Tunica und dem Purpurmantel; in der Rechten hält er ein hohes, gemmenbesetztes Stabkreuz, in der verhüllten Linken ein offenes Buch, in dem geschrieben steht, auf der einen Seite: QUI VIDIT ME VIDIT ET PATREM (Joh. 14,9), auf der anderen: EGO ET PATER UNUM SUMUS (Joh. 10,30). Die Erzengel mit vom Nimbus umfangenen Köpfen, bekleidet mit einer blaugetönten Tunica und einem bräunlichen Mantel, erheben ihre Rechte, um Christus zu huldigen und halten in der Linken einen feinen goldenen Stab, Abzeichen ihrer Würde als Begleiter Christi im himmlischen Hofstaat.

Über der Apsis zieht sich in der ganzen Breite der Ostwand ein Fries hin (Abb. 211), in den die Apsisrundung leicht einschneidet; die Gestalten sind etwa nur halb so groß wie jene der Apsis. In der Mitte sitzt Christus in purpurner Tunica und Pallium auf einem breiten blauen Thron mit großem Purpurkissen. Sein bärtiger Kopf ist wieder vom Kreuznimbus umgeben; er hebt die Rechte, wohl als Zeichen seiner Herrschaft, während die Linke ein auf das Knie gestütztes Buch hält. Zu Christi Seiten steht je ein Engel mit Nimbus, es sind also Erzengel, und zweifellos wieder Michael und

* Die Entdeckung, daß S. Michele ursprünglich eine Pfeilerbasilika war, verdanken wir P. Grossmann, der demnächst seine Untersuchungen in einer Monographie vorlegen wird.

Gabriel. Ihre Rechte weist auf Christus, während sie in der Linken die Leidenswerkzeuge des Herrn, den Stab mit dem Schwamm und die Lanze, halten. Neben ihnen stehen rechts vier, links drei posaunenblasende, weißgekleidete Engel ohne Nimbus; ihre Flügel wechseln in den Farben blau, purpur, grün und braunrot. Sie stehen in wolkigen, blau-grün-roten Wellen, also wahrscheinlich in dem mit Feuer gemengten, gläsernen Meer nach der Vision der Johannesapokalypse (4,6; 15,2).

Zu Seiten der Apsis befanden sich einst die stehenden Gestalten der beiden heiligen Ärzte Cosmas und Damianus. Sie haben keine sichtbare Beziehung zu den beiden christologischen Szenen.

Unter den erhaltenen Mosaiken der frühchristlichen Zeit ist die Thematik der Bilder von S. Michele in Africisco einzigartig. Diese Tatsache dürfte in erster Linie darauf beruhen, daß sie den einzigen, erhaltenen Bildschmuck einer frühchristlichen Erzengelkirche bilden. Erzengelkirchen erfreuten sich besonders im sechsten Jahrhundert einer großen Beliebtheit; es wurden deren allein drei in der östlichen Hauptstadt durch Kaiser Justinian selbst errichtet. Auch eine Erzengelkirche ist zuerst Tempel Christi: daher vereint der Fries über der Apsis und das Apsismosaik Christus mit Gabriel und Michael, dem die Kirche geweiht war; und deshalb nimmt Michael in der Apsis den Ehrenplatz zur Rechten des sich ihm leicht zuwendenden Christus ein. Beide Erzengel vollziehen die acclamatio, die Huldigung, indem sie die Rechte erheben: sie huldigen Christus gleich einem siegreichen triumphierenden Herrscher; als solcher umgibt sein Haupt der Kreuznimbus, sein königliches Symbol, und er trägt den kaiserlichen Purpurmantel; vor allem hält er in der Rechten das gemmenbesetzte, goldene Stabkreuz, das Zeichen seines Sieges. Es ist zugleich jenes Zeichen, das dereinst Christi Zweiter Ankunft als Erscheinung am Himmel vorausgehen wird. Unnahbar ist dieser ewig junge Herrscher, der Sohn Gottes, denn er sagt ja von sich selbst: "Wer mich sieht, sieht auch den Vater (Joh. 14,9); ich und der Vater sind eins" (Joh. 10,30). Diese auf dem Codex in der Linken Christi geschriebenen, im Johannes-Evangelium überlieferten Worte Christi sind das Grundthema des Bildes. Gott erscheint hier in der Inkarnation des Sohnes, gemäß dem Dogma der Orthodoxie: Da der Sohn eine der Substanz des Vaters eigne Zeugung ist, so sagt man mit Recht, daß, was dem Vater zukommt, auch ihm gehöre. Daher fügte er treffend und folgerichtig den Worten: "Ich und der Vater sind eines" hinzu: "Damit ihr erkennt, daß ich im Vater bin und der Vater in mir" (Joh. 10,38). Dem aber hat er wieder beigefügt: "Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen" (Joh. 14,9). Ein und denselben Sinn haben diese drei Stellen ... "Denn die Gottheit des Sohnes ist die des Vaters, und sie ist im Sohne" (Athanas. c. Arianos 3,5). Die drei vom hl. Athanasius angeführten Stellen des Johannes-Evangeliums, von denen die erste und dritte auf dem Codex des Mosaiks verzeichnet sind, waren die Hauptzeugnisse gegen die arianische Lehre seit dem vierten Jahrhundert; sie waren allen und jedem geläufig, ja sie hießen sogar 'die drei' (Euseb. eccl. theol. 3,19). Und der hl. Augustin (in ev. Joh. tract. 48,8): "Die Juden hoben Steine auf, um ihn zu steinigen. Jesus sprach zu ihnen: 'Viele gute Werke habe ich euch gezeigt von meinem Vater; wegen welches dieser Werke steinigt ihr mich?' Und sie antworteten: 'Wegen eines guten Werks steinigen wir dich nicht, sondern wegen der Gotteslästerung, und weil du, obwohl du ein Mensch bist, dich selbst zu Gott machtest'. Das war die Antwort auf seine Äußerung: 'Ich und der Vater sind eines'. Siehe die Juden verstanden, was die Arianer nicht verstehen. Deshalb nämlich wurden sie aufgebracht, weil sie fühlten, es könne nur da gesagt werden: 'Ich und der Vater sind eines', wo Gleichheit zwischen Vater und Sohn vorhanden ist." In einer antiarianischen Schrift des fünften Jahrhunderts werden beide Stellen als die Zeugnisse zur Verteidigung der Orthodoxie empfohlen (c. Varimadium 1,5): "Wenn jemand dir sagen würde, was der Sohn im Evangelium gesagt hat: 'Der Vater ist größer als ich', so antworte: 'Der Sohn ist kleiner als der Vater in der angenommenen menschlichen Gestalt, aber gleich dem Vater in der Sub-

stanz der göttlichen Natur, was er selbst bezeugt hat: 'Ich und der Vater sind eines' und weiter: 'Wer mich sieht, sieht auch den Vater' ...".

Dieser eigentliche Sinn des Apsisbildes, die Offenbarung der Gottessohnschaft Christi, seiner Göttlichkeit also, hebt gerade die Huldigung durch die beiden Erzengel in ganz besonderem Maße hervor: wie man dem Kaiser als solchem bei seiner Ankunft huldigte, so geschieht es hier durch die Erzengel mit Christus, in dieser seiner Eigenschaft als dem Gottessohn, der menschliche Gestalt angenommen hatte.

Ähnlich waren schon früher in Ravenna die Apostel, Christus huldigend, dargestellt, wie etwa auf den Sarkophagen des Barbatianus und des Exuperantius in der Kathedrale. Doch dürfte die Huldigung Christi durch die Erzengel ein Thema gewesen sein, das früher und wahrscheinlich in der Sphäre des kaiserlichen Hofes von Konstantinopel entstanden war, ebenso wie die Huldigung Christi oder des siegreichen Kreuzes durch die Apostel aus dieser Sphäre gekommen zu sein scheint, wie etwa Darstellungen auf den Nebenseiten des noch dem vierten Jahrhundert angehörigen sogenannten Prinzen-Sarkophages im Antikenmuseum zu Istanbul vermuten lassen: Wurzel dieses Bildvorwurfs war die Huldigung an den Kaiser, wie sie immer wieder auf den erhaltenen Triumphal-Denkmälern von Trajan bis zu Konstantin dem Großen bezeugt ist.

Im Apsisbogen das Lamm zwischen Tauben (Abb. 217): jenes vertritt wohl gleichsam in diesem Bildzyklus die von der göttlichen untrennbare zweite Natur Christi und sein Opfer in dieser; die Tauben symbolisieren die Apostel, während sonst meist Christus das Lamm inmitten der Apostel als Lämmer steht.

Im oberen Fries erscheint Christus als der 'Gesalbte', am Ende der Tage, als der Weltenherrscher für die Ewigkeit: in diesem Mosaik ist nicht das Weltgericht, als welches es meist gedeutet worden ist, dargestellt, bekanntlich ein Thema, das aufs reichste ausgestaltet eine besondere Bedeutung unter den religiösen Bildprogrammen des Mittelalters haben sollte. Es handelt sich hier dagegen um die Zweite Ankunft des Herrn, den Beginn also der endgültigen und ewigen Herrschaft Christi, an deren Anfang er dereinst das Weltgericht vollziehen wird; Christus selbst sagte im Matthäus-Evangelium seine Zweite Ankunft voraus: "und dann werden alle Geschlechter der Erde wehklagen und werden den Sohn des Menschen auf den Wolken des Himmels kommen sehen mit großer Macht und Herrlichkeit. Und er wird seine Engel aussenden mit starkem Posaunenschall ... " (Matth. 24,30–31).

Die Darstellung gründet sich augenscheinlich auf den Visionen der Apokalypse (4ff.): Christus ist jener, der auf dem Throne sitzt; vor ihm breitet sich das gläserne Meer; doch erscheinen weder die vierundzwanzig Ältesten, noch die vier geflügelten Wesen, noch das Lamm vor dem Throne, das allerdings im Apsisfries darunter von zwölf Apostel-Tauben umgeben dargestellt ist. Beide Erzengel tragen, wie später in den Weltgerichtsbildern, die Leidenswerkzeuge als Insignien von Christi Herrschaft. Die sieben Engel zu den Seiten der Erzengel sind wohl jene, die nach der Öffnung des siebenten Siegels der nicht dargestellten apokalyptischen Buchrolle erscheinen: "Und ich sah die sieben Engel, die vor Gott stehen; und es wurden ihnen sieben Posaunen gegeben" (Apc. 8,2). Auf dem Mosaik sind alle sieben Engel in die Posaunen stoßend dargestellt: denn die Engel posaunten einer nach dem anderen (Apc. 8,7–13.9) und jedem Posaunenstoß folgten Schrecken, Plagen und Verheerungen für die Menschen. "Als aber der siebente Engel posaunte, da erschollen laute Stimmen im Himmel, die sprachen: 'Die Herrschaft über die Welt ist unserem Herrn und seinem Gesalbten zu teil geworden, er wird herrschen in alle Ewigkeit'" (Apc. 11,15).

Wie wir schon bemerkten, gehören die seitlich stehenden Heiligen, Cosmas und Damianus, nicht zu diesem christologischen Bildprogramm. Beide Heiligen erfreuten sich zur Zeit Justinians besonderer

Verehrung, da man ihrer Vermittlung die Heilung des Kaisers von einer unheilbar scheinenden Krankheit zu verdanken glaubte. Deshalb errichtete ihnen Justinian an der Stelle eines bescheidenen Heiligtums eine neue glänzende Gedenkkirche beim heutigen Eyup am Goldenen Horn, die sich eines wachsenden Zustroms Heilung suchender Wallfahrer erfreute (Proc. aed. I. 6). Die damalige Volkstümlichkeit der heiligen Ärzte könnte wohl die Stifter der Kirche bewogen haben, da Michaelsreliquien nicht zu beschaffen waren, im Altar Reliquien beider beizusetzen und deshalb ihre Gestalten auch im Bilde an der Wand hinter dem Altar erscheinen zu lassen.

Wenn beide neben Michael erscheinen, läßt dies aber vor allem darauf schließen, daß sowohl sie als auch Michael, der ja etwa so wie die beiden Ärzte als besonders wirksamer Helfer und Heiler bei Krankheiten galt, um Hilfe bei einer schweren Krankheit von den Stiftern angerufen worden sind und diese nach erfolgter Heilung das Votum, das Gelübde, zur Dedikation einer Kirche des Erzengels leisteten.

Die häufigen und umfassenden Eingriffe und Restaurierungen haben die Mosaiken tiefgreifend verändert, die Modellierung der Gestalten ist zum Teil gänzlich entstellt: daher läßt der mitunter seltsam wirkende Ausdruck der Gesichter oder die schematische Härte der Gewänder und Wolkengebilde nicht mehr den künstlerischen Charakter des Mosaiks um die Mitte des sechsten Jahrhunderts und dessen Stil erkennen. Allein die Gesamtkomposition und die Linienführung in den großen Zügen erlauben daher eine Würdigung als künstlerisches Werk.

Auf der im Jahre 1842 vor der Abnahme angefertigten Zeichnung Minutolis ist noch etwas von der monumentalen Wirkung dieser Mosaiken in der kleinen Basilika zu erkennen (Abb. 216): die drei überlebensgroßen Figuren, die allein ohne jedes Beiwerk die verhältnismäßig kleine Fläche der Apsiskalotte ausfüllen, beherrschen ganz den Raum. Wohl gab einst eine sorgfältige Modellierung diesen Gestalten ein wirkungsvolles Relief, so daß nicht nur die Dimensionen, sondern auch die Ausführung zu dem vielfigurigen Fries mit der Zweiten Ankunft des Herrn und seinen weniger durchgebildeten Figuren kontrastierte, weshalb dieses Bild sicher zu Unrecht von manchen als in späterer Zeit entstanden angesehen worden ist. Dieser Kontrast steigert die beherrschende Wirkung des Apsismosaiks, entrückt andererseits den Zweiten Advent gleichsam in eine höhere, weiter entfernte Sphäre und unterstreicht damit ihren eschatologischen Charakter. Die großen Figuren der Apsiskalotte wiederum wirkten wie eine übernatürliche Erscheinung, als eine Theophanie, ganz im Sinne der Worte Christi im Johannes-Evangelium, im Kontrast zu den vordergründigen, beträchtlich kleineren Gestalten der Heiligen Cosmas und Damianus.

Gegensätze dieser Art finden sich auch in anderen ravennatischen Mosaikzyklen: in S. Apollinare Nuovo zwischen den überlebensgroßen heiligen Gestalten und den christologischen Bildern; in S. Vitale zwischen den kleineren Figuren der alttestamentlichen Szenen der Presbyteriumswände und den feierlichen, auf das sorgfältigste modellierten der Apsis.

Während in S. Vitale wieder eine gewisse Freude an einer reicheren Ausschmückung durch Details, wenigstens in den Mosaiken des Presbyteriums, festzustellen ist, erscheint in den Mosaiken von S. Michele ein Höhepunkt jener Entwicklung erreicht zu sein, die selbständig-ornamentalen Details zu eliminieren und alles auf die für die Komposition unbedingt wesentlichen Formen zu beschränken. Schon in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo zeigt sich im Vergleich zu älteren Darstellungen fast überall diese Tendenz des Verzichtes auf Beiwerk. Hierin scheint uns im besonderen die noch erkennbare Bedeutung der Mosaiken von S. Michele in künstlerischer Hinsicht zu liegen.

Wenn die Farbgebung der Mosaiken von S. Michele in großen Zügen an jene der Apsis von S. Vitale erinnert, so liegt das eher an der ähnlichen Farbikonographie der dargestellten Gestalten in beiden

Mosaiken als an einer möglichen engeren künstlerischen Verwandtschaft. Daß in der Apsis von S. Vitale und in S. Michele verschiedene Werkstätten tätig gewesen sind, lassen technische Eigenschaften erkennen; in S. Michele wird für die weißen Tesseren Marmor verwendet, was nur im Presbyterium von S. Vitale – aber nicht in der Apsis – und vorher in einem Teil der Mosaiken von S. Apollinare Nuovo vorkommt; in S. Michele fehlt andererseits das Perlmutt, das für die Apsis von S. Vitale charakteristisch ist und vorher in Ravenna allein in der Erzbischöflichen Kapelle verwendet worden ist. Doch lassen die festgestellten technischen Eigenschaften keine Schlüsse darauf zu, ob etwa die Werkstatt, die im Presbyterium von S. Vitale arbeitete, schon an den Mosaiken von S. Michele tätig war, denn diese scheinen sich stilistisch nicht an jene des Presbyteriums von S. Vitale anzuschließen, soweit es der Zustand noch zu entscheiden erlaubt. In jedem Falle ist die Annahme gerechtfertigt, daß in S. Michele nicht auswärtige, sondern aus der ravennatischen Tradition hervorgegangene Mosaizisten tätig gewesen sind.

SAN VITALE

GESCHICHTLICHE GRUNDLAGEN

Im Jahre 393 fand Ambrosius zu Bononia, dem heutigen Bologna, die Körper der Märtyrer Agricola und Vitalis auf. Wahrscheinlich gelangten Vitalis-Reliquien bereits im fünften Jahrhundert nach Ravenna und waren vielleicht im Altar des kleinen Baus mit kreuzförmigen Grundriß beigesetzt, welcher der Vitaliskirche vorausging und von dem Reste unter ihr ausgegraben wurden. Jedenfalls entstand wohl schon zu Beginn des sechsten Jahrhunderts in Ravenna die Vitalislegende, die Ravenna zum Schauplatz seines Martyriums machte; danach sei Vitalis an der Stelle, wo er das Martyrium erlitten haben sollte, begraben worden, vor den Mauern der Stadt. Nach der Legende waren die Söhne des Vitalis, die mailänder Märtyrer Gervasius und Protasius, die ebenfalls Ambrosius wiederentdeckt und in die Basilica Ambrosiana überführt hatte. Zweifellos genoß Vitalis in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts in Ravenna, als Märtyrer der Stadt zusammen mit dem ersten Bischof und Confessor von Classis, Apollinaris, eine besondere Verehrung. Beide sind noch heute die heiligen Patrone von Ravenna.

Das Aufblühen der Vitalisverehrung führte zur Errichtung eines der großartigsten Bauten Ravennas. Aber es war nicht die ravennatische Kirche selbst, die für diesen großen Memorialbau aufkam: Bischof Ecclesius, der den ravennatischen Stuhl zwischen 521 und 532 innehatte, gab den Bauauftrag an Julianus argentarius, einen Bankier also, der mit dem Aufwand von sechsundzwanzigtausend Goldsolidi die Kosten für den Bau und dessen Schmuck bestritt und zweifellos, wie es die Reichsgesetze verlangten, für Unterhalt und Kultus aufkommen mußte. Wohl war der ravennatische Stuhl damals zu sehr mit anderen Aufgaben belastet, und so überließ Ecclesius einem devoten Mäzen diese große Bauaufgabe und sein Nachfolger eine weitere: Julianus, der über große Mittel verfügt haben muß und wohl Grieche war, wie es die Monogramme in der Empore von S. Vitale wahrscheinlich machen, stiftete auch die Gedenkkirche für Apollinaris vor den Mauern von Classis, das heutige S. Apollinare in Classe, und in Ravenna selbst mit einem Bacauda zusammen die viel bescheidenere Kirche von S. Michele in Africisco. Noch der Chronist Agnellus hat ein Elogium gekannt, einen Nachruf der Kirche von Ravenna auf das Andenken des Julianus, nach welchem dieser den ehrenden Titel eines fundator, eines Stifters, führen durfte. Aber Julianus war zweifellos gehindert den Bau sofort nach der Erteilung des Bauauftrages in Angriff zu nehmen. Denn erst im Jahre 547 weihte Bischof Maximian die Kirche, also fünfzehn Jahre nach dem Tode des Ecclesius, eine Zeitspanne, die zu lang für eine ununterbrochene Bauzeit erscheint. Eine genaue Prüfung ergibt nun, daß der Bau nicht unterbrochen wurde und einige Jahre liegen blieb, sondern daß das Baugefüge einheitlich in einem Zuge von den Fundamenten bis zum Kuppelscheitel aufgeführt ist. Alle Kämpfersteine im Erdgeschoß des Zentralraums und zwei der Presbyteriumsempore tragen die Monogramme nicht des Ecclesius oder seines unmittelbaren Nachfolgers Ursicinus (534–536), sondern jene des Victor, der zwischen 537/8 und 544/5 Bischof von Ravenna war (Taf. 297. 301. 303. 306): unter ihm muß der Bau begonnen

und vollendet worden sein bis auf die erst unter Maximian vollendeten Mosaiken. Man begann also wahrscheinlich erst nach der byzantinischen Eroberung von Ravenna im Jahre 540, als nach dem Gotenkriege in Oberitalien der Frieden einkehrte und die Verbindungen mit dem Osten, wo vielleicht Julianus den Schwerpunkt seiner finanziellen Interessen hatte, wieder frei und ungestört waren.

BESCHREIBUNG

Das Zentrum von S. Vitale bildet ein Oktogon mit zweigeschossigem Umgang, von dessen Wänden nur je drei seitlich außen sichtbar werden, da im Westen die Vorhalle und im Osten das Presbyterium mit seinen Nebenräumen daran anschließen. Die Ecken sind als Mauerpilaster verstärkt, die Wände zwischen den Fenstern der beiden Geschosse durch Lisenen und Gesimse gegliedert (Taf. 280. 281). Über dem Pultdach der Empore erhebt sich der wiederum achtseitige Kuppeltambur mit Zeltdach und acht durch flache Blenden in das glatte Mauerwerk eingetieften Fenstern.

Im Osten durchstoßen den Umgang des Zentralbaus Oberwand und Satteldach des Presbyteriums mit der aus dem Baukörper hervortretenden niedrigeren, dreiseitig ummantelten Apsis. Sie ist flankiert von je einem schmalen, zweigeschossigen, im Erdgeschoß von Apsidiolen geschlossenen Raum, an den je ein runder und überkuppelter Raum mit heraustretender, rechteckiger Ostnische anschließt (Taf. 282).

Im Westen lag der Kirche das hallenumschlossene Atrium vor, dessen östlicher Teil, die tonnenüberwölbte Ardica mit seitlichen Apsiden, allein aufgrund wesentlicher, erhaltener Elemente rekonstruiert ist. Es erscheint nun außergewöhnlich, daß Atrium und Ardica mit dem Zentralraum nicht eine gemeinsame Achse haben, denn die Achse des Zentralraums verläuft nicht auf die Mitte, sondern auf die nördliche Hälfte der Längswand der Ardica zu. Die Achse ist deshalb verschoben, weil der Architekt nicht die dem Sanktuarium gegenüberliegende Seite des zentralen Oktogons, sondern deren südliche Ecke an die Ardicawand anlehnte. Diese Lösung bot eine Reihe von Vorzügen: durch die Einfügung von je einem Zwickelraum zwischen Ardica und Oktogon, von dem auf diese Weise nur zwei Seiten nach außen verdeckt wurden, konnten die Eingänge zum Inneren über die ganze Breite der Ardica-Rückwand verteilt werden und vor allem konnten letztere und die Treppentürme zugleich als Widerlager für die Oktogonecken, auf denen der Kuppelschub drückte, dienen. Vier Portale, die gegen die Einsicht vom Atrium aus durch die Westmauer der Ardica geschützt sind, führen in das Innere: je ein kleineres seitliches ist Zugang zu den runden Treppentürmen, welche die Zwickelräume als Aufgänge zu den Emporen flankieren (Taf. 283); durch das südliche größere Portal gelangt man in den Umgang, das nördliche dagegen liegt als Hauptportal in der Achse des Zentralbaus: von ihm aus erschließt sich das Raumwunder von S. Vitale.

Folgen wir der Hauptachse ins Innere, so richtet sich der Blick gebannt auf Presbyterium und Apsis, deren Mosaiken im Lichte erglänzen (Taf. 285. 287); erst nach dem Durchschreiten des Umgangs wird man der Kuppel ganz gewahr, die sich lichtspendend gleich einem hohen Baldachin über allem erhebt. Sie ruht nicht auf geschlossenen Wänden, sondern es stützen acht hohe, auf schlanken Pfeilern ruhende Bogen (Taf. 289), scheinbar leicht ihre Last tragend, die durch in zwei Geschossen von den Mittelpfeilern ausgehende Schwibbögen auf die verstärkten Ecken des äußeren Oktogons übergeleitet und verteilt wird. Zwischen den Pfeilern des Zentrums runden sich sieben Nischen in den Umgang und öffnen sich in beiden Geschossen durch säulengestützte Bogen (Taf. 285–293). Gleich einem schirmenden Gehäuse umschalen die Außenwände, durch den breiten Raum des Um-

gangs distanziert, den zentralen Nischenkranz. Im Osten ist der achte Bogen weiter, anstelle einer Nische durchstößt das hohe, kreuzgewölbte Presbyterium mit seinem erhöhten Fußboden beide Geschosse des Umgangs und verbindet den Zentralraum mit der niedrigeren Apsis (Taf. 287).

Umschreiten wir nun vom Presbyterium aus seitlich, im Umgang, das Zentrum und kehren wieder zur gegenüberliegenden Seite des Presbyteriums zurück, so verändert sich von Schritt zu Schritt das Bild des Inneren hinter den sich vorwölbenden Säulenstellungen und den massiven Pfeilern, die sich im wechselnden Abstand gegeneinander verschieben. Ein Abschreiten der Empore ergänzt den Eindruck der Vielgestaltigkeit der Raumfügung: weiter und freier erscheint der Raum und er öffnet sich hier zugleich in die Höhe und in die Tiefe.

In der Richtung der Längsachse vom Hauptportal auf das den Umgang durchstoßende Presbyterium mit der Apsis und in der Vertikale des Kuppelbaldachins, den beide Geschosse des Umgangs hufeisenförmig umfangend steigern, gewahren wir die beiden Hauptelemente der Struktur von S. Vitale. Die Spannung zwischen Horizontale und Vertikale ist es vor allem, welche die Bewegtheit des Raumbildes hervorrufen. Doch alle Raumteile verbinden und durchdringen sich; nur die Nebenräume des Presbyteriums und die Treppen zur Empore sind von dieser Raumverbindung ausgeschlossen. Der Lichteinfall steigert noch die Vielfalt: nur Apsis und Kuppel lassen ungehindert das Licht in den ganzen Raum fließen, während die Pfeiler und die Bogenstellungen in beiden Geschossen das durch die Fenster des Umgangs einfallende Licht sich im Raum voll auszudehnen hindern, so daß die unteren Zonen des Raumes als dunkler gegen die lichte Kuppel abgesetzt sind und deren Höhenzug noch betonen. Im Westen, am Haupteingang, gelangt das Licht zum Teil nur indirekt in den Umgang durch die Portale der Ardica: es entsteht ein scharfer Kontrast zu dem vollen Licht von Presbyterium und Apsis, die gegenüberliegen und das Ziel der Längsachse bilden, so daß man der Hauptachse entlang aus dem Dunkel im Westen dem Licht im Osten entgegenschreitet.

Raumfolge und Raumfügung, Funktion und Rang der Raumteile bestimmen die Anordnung und den Charakter des ganzen Schmuckes: daher steigert sich die Dekoration entsprechend den Hauptkomponenten, dem Zentrum und dem Ziel der Hauptachse, dem Presbyterium.

Den Fußboden der Ardica, der Zwickelräume und des Umgangs bedeckten einfache Mosaiken mit geometrischen Mustern, während der Mosaikboden des Zentrums durch Marmorplatten gerahmt und eingeteilt ist (Taf. 287. 301); das Mosaik selbst ist reicher und bunter als im Umgang. Im erhöhten Presbyterium umgab den Altar ein Bodenbelag von opus sectile, bunten gefügten Marmorplatten verschiedener Gestalt, und innerhalb der Apsis lag ein Mosaik.

Die untere Wandzone der Zwickelräume war mit Platten von weißem und grauem Marmor verkleidet; im Umgang war die Marmor-Inkrustation reicher (Taf. 301): über dem Sockel folgte eine Täfelung von mit graugeädertem, weißen Marmor gerahmten Feldern mit sogenanntem Africano, rotweiß-grau-geäderten Marmor, darüber zog sich unter den Fenstern ein Fries in opus sectile hin, bestehend aus verschiedenem Marmor und bunten Pasten. Dann folgte eine glatte Zone von grauweißem Marmor, sodann glatter Stuck. Nur die Fenstergewände rahmten schmale Stuckreliefbänder von Lorbeerblättern, und ein Stuckgesims von Akanthusblättern schloß die Wand unter dem flachen Emporenboden ab. Die Wände der Emporen waren dagegen glatt verputzt. Die Pfeiler des Zentrums haben eine im vorigen Jahrhundert zum Teil mit altem Material wieder instandgesetzte Wandverkleidung mit gerahmten Feldern von Africano, ganz entsprechend der Inkrustation der Umgangs-Wände (Taf. 289–293); doch schloß hier in der Höhe der Kämpfer der Nischen-Arkaden ein Stuckgesims die Verkleidung ab, über dem sich vielleicht noch ein Fries von Mosaik hinzog. Man könnte vermuten, daß die oberen Flächen, einschließlich der Kuppelkalotte, entsprechend den Wänden der

Zwickelräume und des Umgangs verstuckt waren; denn nie hat man hier eine Spur von Mosaik entdeckt.

Einen besonderen Akzent geben die Säulen in beiden Geschossen, die vom Umgang nur teilweise, vom Zentrum dagegen ringsum voll sichtbar sind. Sie sind reicher im Erdgeschoß: achteckige Stufenbasen, glatte Schäfte, trapezförmige Kämpferkapitelle mit durch Flechtbänder gerahmten Flachreliefs, darüber Kämpfersteine mit den Monogrammen Bischof Victors; in der Empore einfache attische Basen, komposite Kapitelle und Kämpfer mit einem Kreuz zwischen Akanthusblättern (Taf. 291–307).

Am reichsten ist das Presbyterium ausgestaltet, hier erfährt der gesamte Schmuck eine höchste Steigerung. Auch das Presbyterium öffnet sich seitlich gegen den Umgang durch Arkaden, deren vier Säulen ganz mit fortlaufenden Ornamenten in Durchbruchsarbeit überzogene Kapitelle und Kämpfer bekrönen, die auf den Hauptseiten das Kreuz zwischen Lämmern, auf den Rückseiten einen Kantharos zwischen Pfauen zeigen (Taf. 297–301. 305); auch die Nebenseiten haben Akanthusornamentik. In den Emporenarkaden befinden sich abermals mit Durchbruchsarbeit verzierte Kapitelle, jeweils auf einer Seite zwei Falt- und zwei Trichterkapitelle, darüber einfache Kämpfer mit dem lateinischen Monogramm Victors im Norden und dem griechischen Monogramm des Julianus im Süden (Taf. 306. 307). Es ist also der Kapitellschmuck deutlich im Presbyterium gegen den Zentralraum hervorgehoben, und er bildete ein Ganzes zusammen mit der reichen Schrankenanlage, die das Presbyterium abschloß, sowie mit Altar und Altarciborium: einige der Schrankenplatten werden im Museo nazionale (Abb. 77–80) verwahrt und zwei Schrankenpfosten mit angearbeiteten Säulen und Kapitellen sind in dem Brunnen des ersten Kreuzgangs des Franziskanerklosters wiederverwendet (Abb. 72–76). Der heute im Presbyterium stehende Altar stammt wahrscheinlich aus der Gründungszeit; das flache Relief der Seiten des Altarkastens (Abb. 119–121) entspricht am ehesten denen der seitlichen Säulenkämpfer.

Die Wandverkleidung der Apsis ist die reichste der ganzen Kirche (Taf. 287). Pilaster aus grünem Porphyr teilen Felder ab, die große runde von feinsten Mustern in Stein, Glasfluß und Perlmutt gefaßte rote Porphyrscheiben enthalten; in diesen Schmuck ist auch das Monogramm des Kirchenstifters Julianus eingewoben. Diese reiche, bunte allerdings zum größten Teil ergänzte Wandverkleidung führt über zum Höhepunkt des Schmuckes im ganzen Bau, zu den Mosaiken der oberen Wände und der Gewölbe von Presbyterium und Apsis. Im Schmuck bereitet alles langsam sich steigernd auf den Abschluß vor, der architektonischen Richtung und dem liturgischen Zentrum den gemäßen Ausdruck zu verleihen. Die Grundfarben der Mosaiken richten sich nach dieser Disposition: der Triumphbogen scheidet durch seine dunklen Grundtöne vom Zentrum. Die seitlichen Wände des Presbyteriums nehmen die Tönung des Triumphbogens wieder auf, doch herrschen die grünen Gründe vor (Taf. XI), während in der Apsis das Gold überwiegt (Taf. VIII). Im Presbyteriumsgewölbe führen die seitlichen Kappen den grünen Grundton der Wände weiter, die in der Achse liegenden Kappen setzen dagegen, über das Wandstück des Presbyteriums, über der Apsis, den goldenen Grund des Apsisgewölbes fort: daher leuchtet das Gold als der beherrschende Ton bis zum Hauptportal im Westen vor. Farbe und Linie werden immer vielgestaltiger, und in den Mosaiken, die farblich und im Muster am reichsten sind, kommt nun, als neues Element, und so weit wir wissen, hier an der einzigen Stelle, die menschliche Figur hinzu, welche die Bildkompositionen beherrscht.

Die Mosaiken bilden einen einzigen großen Zyklus (Taf. 311). Für die Anordnung der einzelnen Szenen und Figuren im Ganzen war wieder die Längsachse entscheidend. Die gegenüberliegenden Bilder der seitlichen Presbyteriumswände entsprechen sich, schließen sich im Lamm des Gewölbescheitels zusammen und haben im thronenden Christus in der Mitte des Apsisgewölbes ihre Erfüllung, im Ziele der architektonischen Achse.

In den Zyklus einführend umschließen in der Laibung des Triumphbogens Medaillons mit den Brustbildern der zwölf Apostel jenes des bärtigen Christus (Taf. 334–339); unter den Aposteln stehen sich die Medaillonbildnisse der Märtyrer Gervasius und Protasius gegenüber als die vermeintlichen Söhne des hl. Vitalis (Taf. 338. 339). Auf den Presbyteriumswänden ist der Bildschmuck nach den architektonischen Gegebenheiten aufgeteilt: eine untere Zone mit je einer mittleren Blendlünette über den Durchgängen zum Umgang, umgeben von der Wandfläche bis zur mittleren Zone mit Bildfeldern zu Seiten der Emporenöffnungen, darüber die Gewölbelünette (Taf. 312. 313). Über der Apsis geht die Ostwand mit einem Drillingsfenster in die Gewölbelünette über (Abb. 224). Der Mosaikschmuck der Apsis teilt sich in Gewändemosaiken und die Gewölbemosaiken ein, welche letztere durch einen architektonisch nicht abgesetzten Bogenfries, gleichsam einem zweiten Triumphbogen, nach dem Presbyterium hin gerahmt sind.

Die unteren Lünetten der Presbyteriumswände umfassen je zwei Szenen, auf der Südseite den das Lamm darbietenden Abel und den Wein und Brot darbringenden Melchisedek, auf der Nordseite die Bewirtung der Drei Männer durch Abraham bei der Eiche Mambre und die Opferung des Isaak (Taf. 314. 315). Die einzelnen Szenen haben einen gemeinsamen Grund, einen gemeinsamen Bildraum, und der Künstler hat, soweit es ihm möglich war, versucht, bis in die Einzelheiten hinein die gegenüberstehenden Darstellungen von Nord- und Südseite sich entsprechen zu lassen. Seitlich der Lünette zu Seiten des Triumphbogens, stehen sich Isaias und Jeremias, der mit beiden Händen die Buchrolle geöffnet hat und also die Prophezeiungen verliest, in einer Art von Rednertribüne gegenüber (Taf. 320. 321), während auf den apsisseitigen Zwickeln einerseits unten Moses beim Hüten der Schafe, darüber die Berufung am brennenden Busch, auf der Nordseite die Gesetzesübergabe am Sinai, darunter die staunend erregten Israeliten als Zeugen der Gotteserscheinung, dargestellt sind (Taf. 316. 317). Zwischen den Propheten und den Mosesszenen halten über den Lünetten je zwei schwebende Engel ein Medaillon mit dem Kreuz Christi, von dem je zwei Omega herabhängen (Abb. 224).

Neben den Emporenöffnungen sitzen in einer gestuften Felslandschaft sich gegenüber die Evangelisten Markus und Johannes neben dem Triumphbogen und die Evangelisten Matthaeus und Lukas nach der Apsis hin (Taf. 312. 313); über ihnen, in der Landschaft mit ihnen verbunden, verharren ihre Symbole, Löwe und Adler, Engel und Stier (Taf. 332. 333. 340. 341). In derselben Höhe füllen die Zwickel zwischen Wand und Apsisbogen je eine Palme, und darüber liegen, an die Evangelistenfiguren grenzend, die Städte Jerusalem und Bethlehem (Taf. 348. 349), zwischen denen zwei Engel schweben: sie halten eine Rundscheibe, gleich einem Nimbus um das Alpha, von dem acht Strahlen in den Regenbogenfarben ausgehen (Abb. 224. 226. 227). Dieses Bild entspricht den medaillontragenden Engeln über den unteren seitlichen Lünetten (Taf. 312. 313). In allen Gewölbelünetten nun breiten sich je zwei einem Kantharos entwachsende Weinstöcke, die auf der Ostwand über der Apsis das Fenster und an den Seitenwänden eine Muschel im Blendbogen über den Emporenöffnungen umgeben (Taf. 312. 313).

Das Gewölbe des Presbyteriums ist in vier Kappen eingeteilt (Taf. 311), und zwar durch vier Frucht- ud Blumengirlanden, die hinter auf Globen stehenden Pfauen in den Gewölbeecken aufsteigen und bis zum Medaillon des Gewölbescheitels verlaufen. Auf den Gewölbekappen umfängt reiches Akanthusgerank mit Tieren aller Art darin je einen auf einem Globus stehenden Engel, also im ganzen ihrer vier (Taf. 342–344); sie stützen mit erhobenen Händen das vom Fruchtkranz gerahmte Medaillon des Lammes mit Nimbus (Abb. 225) auf dem Grunde des Sternenhimmels.

Das Mosaik des Apsisgewölbes wird gefaßt durch einen vorderen Streifen (Band) mit überkreuzten Füllhörnern mit dem Monogramm Christi im Scheitel, zu dessen Seiten je ein Adler erscheint (Taf. 347).

Im Gewölbemosaik sitzt der jugendliche Christus auf der Weltkugel über dem Berge des Paradieses, dem die Paradiesesflüsse entströmen; er hält die Buchrolle mit den sieben Siegeln in der Linken, während er mit der Rechten dem durch einen Erzengel herangeführten Vitalis einen goldenen mit Edelsteinen versehenen Kranz entgegenhält (Taf. 351–353). Der Erzengel zu Christi Linken führt dagegen den das Modell der Kirche Christus darbietenden Bischof Ecclesius heran.

Tiefer herunter als im Presbyterium reicht der Mosaikschmuck der Apsis: zu Seiten der mittleren drei Fenster stehen im Gelände einander gegenüber im Süden das große Bild der Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge und im Norden jenes des Kaisers Justinian und des Bischofs Maximian mit Priestern, Würdenträgern und Leibwache (Taf. 358. 359).

DIE ARCHITEKTUR

Die S. Vitale vorausgehenden Gedenkkirchen in Ravenna, wie die von Galla Placidia gestiftete Kirche des Evangelisten Johannes oder jene für die Apostel Petrus und Paulus, waren Basiliken, ebenso wie die etwas spätere, andere bedeutende Gründung des Julianus, die Kirche des hl. Apollinaris vor den Mauern von Classis. Unter diesen ravennatischen Gedenkkirchen fällt nur die des hl. Kreuzes mit ihrem kreuzförmigen Grundriß heraus, der ihren Namen verkörpern soll; aber durch den längeren östlichen Kreuzarm war der Bau ein stark längsgerichteter, nur zentralisierender, kein eigentlicher Zentralbau. Ebenso waren die Mehrzahl der Memorien bei den Gräbern der Märtyrer vor den Mauern und in der Stadt Rom selbst Basiliken, von denen jedoch eine Reihe ein Querschiff besaß. Nur die erst im siebenten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts erbaute Stephanskirche am Caelius war ein wirklicher Zentralbau. In Nordafrika dienten ausschließlich Basiliken als Gedenkkirchen. In Mailand hatte die ursprünglich von Ambrosius den Aposteln gelobte, dann auch den Märtyrern Nazarius und Celsus geweihte Kirche wie die ravennatische Kreuzkirche eine kreuzförmige Gestalt; dagegen scheint die Ambrosiuskirche, wo Gervasius und Protasius nach ihrer Auffindung bestattet waren, von Beginn an eine Basilika gewesen zu sein. Nur die mailänder Laurentiuskirche folgt dem Schema des Nischenzentralbaus mit Umgang und ist nicht nur darin, sondern besonders auch durch seine zweifellos auf östliches Vorbild zurückgehenden Emporen S. Vitale verwandt.

Dagegen scheint man im Osten häufiger den Gedenkkirchen die Gestalt von Zentralbauten gegeben zu haben, wenn auch diese Raumlösungen keineswegs allein für Gedenkkirchen üblich waren, sondern auch im Osten häufiger Basiliken mit und ohne Querschiff dafür dienten.

Im mehrräumigen Zentralbau, an dessen Vervollkommnung mehrere Architekten-Generationen schafften, erfüllte sich die frühchristliche Architektur im sechsten Jahrhundert. In der östlichen Hauptstadt und in den von ihr beeinflußten Gebieten wird der Zentralbau in vielen Variationen das hauptsächliche architektonische Problem gegenüber der einfachen Basilika. Im ersten Drittel des sechsten Jahrhunderts entstanden im Osten mehrere, S. Vitale verwandte Zentralbauten mit innerem, aus Pfeilern und Säulen bestehenden, nischenförmigen Stützenkranz. Unter ihnen ist die zeitlich etwas vorausgehende Gedenkkirche der hll. Sergios und Bakchos zu Konstantinopel, die Justinian und Theodora unmittelbar nach ihrem Regierungsantritt im Jahre 527 stifteten, S. Vitale am ähnlichsten. Sie gehörte zum Komplex des Hormisdas-Palastes, in dem Justinian während der Regierungszeit seines Onkels und Vorgängers auf dem Kaiserthrone, Justin I., gewohnt hatte, und diente zugleich als Palastkirche, während die unmittelbar an ihrer Nordseite anschließende Basilika der Apostel Petrus und Paulus die Kirche der Lateiner in der Reichshauptstadt war. Falls tatsächlich diese Gedenk-

kirche der beiden syrischen Märtyrer den Bau von S. Vitale anregte, so war es wohl weniger ihre Zweckbestimmung als Martyrium oder Palastkirche als die monumentale und reiche, damals höchst moderne, aber in Ravenna außergewöhnliche und daher sich heraushebende Bauform, die Stifter und Bischöfe bewogen haben mag, einen ähnlichen Entwurf für S. Vitale zu wählen.

In Hagioi Sergios und Bakchos umgeben sieben Nischen das oktogonale Zentrum; anstelle der achten durchstößt das Bema Umgang und Empore und verbindet mit der Apsis. In beiden Kirchen hat das Zentrum eine fast gleich große Flächenausdehnung. Anders sind in Konstantinopel die äußere Umfassung als unregelmäßiges, jedoch im Innern durch Ecknischen in das Achteck des Umgangs überführtes Rechteck und der Wechsel von rechteckigen und runden Nischen im Nischenkranz. Unzweifelhaft ist S. Vitale von derartigen hauptstädtischen Bauten abhängig, sei es von uns nicht mehr erhaltenen Vorstufen der Sergioskirche oder von dieser selbst. Auf die Abhängigkeit von der hauptstädtischen Architektur weisen des weiteren die Emporen, die in Konstantinopel die Regel, in Ravenna dagegen die einzige Ausnahme sind, und nicht zuletzt der Wechsel von Säulen und Pfeilern, welche letztere übergreifende Arkaden tragen: dieses System wurde am Gewölbebau Konstantinopels erst ganz ausgebildet.

Ein eingehender Vergleich führt jedoch die großen Unterschiede vor Augen und erweist S. Vitale als eine freie Nachschöpfung.

Die Sergioskirche ist ein vollkommenes Beispiel des harmonischen Stils der hauptstädtischen Architektur im Zeitalter Justinians. Die Raumproportionen sind ausgeglichen. Gleich einer Kulisse umgibt die Außenwand hinter dem schmalen Umgang das Zentrum. Das Bema und die gleich hohe Apsis sind weniger tief als in Ravenna, und so kulminiert der ganze Bau allein im überwölbten Zentrum.

In S. Vitale dagegen kontrastieren stark das tiefere Presbyterium und die tiefere, wenn auch niedrigere Apsis gegenüber dem steilen, durch den Kuppeltambur überhöhten Zentrum, dessen Pfeiler, ohne die in Konstantinopel übliche horizontale stark profilierte Gesimseinteilung, eine ununterbrochene Vertikale bilden. In S. Vitale ist also die Vertikale des Zentrums der klare Gegenpol der in Presbyterium und Apsis endenden Längsachse.

In der Kirche der hll. Sergios und Bakchos fällt das Licht gleichmäßig ein, in S. Vitale bilden sich durch Licht und Schatten stark kontrastierende Zonen.

Die Sergioskirche ist ein homogener Wölbebau, während in S. Vitale massive und leichte Gewölbe sowie Holzkonstruktionen zur Eindeckung dienten oder noch dienen.

In Konstantinopel ist das Bauornament einheitlich und gleichmäßig verteilt, in Ravenna steigert sich der Schmuck vom Eingang bis zum Presbyterium, von einfachen Formen bis zu den reichsten. Der Reichtum wird in Ravenna noch dadurch erhöht, daß Kämpfer über den Kämpferkapitellen liegen; dieses Bauglied entstand in Konstantinopel aus der Vereinigung von Kämpfer und Kapitell und daher werden Kämpferkapitelle allein, anstelle beider Bauglieder zusammen, in der Sergios- und Bakchoskirche verwendet.

Gegenüber der Einheit in Konstantinopel steht also die Variation in Ravenna, gegenüber der Harmonie der Kontrast, gegenüber der Ruhe die Spannung.

Wohl folgte der Architekt von S. Vitale einem hauptstädtischen Baugedanken, aber er führte den Bau in ganz anderer Weise aus. Es kommt überall das Wesen der westlichen Architektur zum Ausdruck. S. Vitale ist in dieser Mischung von Östlichem und Westlichem typisch ravennatisch: östlich ist das Modell, doch westlich sind Struktur und Wesen des ganzen Werkes.

Der Vorgang des Entwurfes und sein Verhältnis zur Bauausführung kann nur vermutet werden. Es ist nicht wahrscheinlich, daß für die Vitaliskirche ein fertig ausgearbeiteter Entwurf von Konstantinopel nach Ravenna übersandt wurde und daß der einzige wirkliche Beitrag ravennatischer Kräfte nur Varianten der Ausführung gewesen wären. Wohl eher werden Bauten der Reichshauptstadt die Anregung gegeben haben, sei es nun, daß sie ein ravennatischer Architekt selbst in Konstantinopel aufnahm oder daß Pläne oder Skizzen bereits ausgeführter, konstantinopler Zentralbauten nach Ravenna gelangten. Auf Grund solcher, also nicht näher bestimmbarer Anregungen wird ein ravennatischer Architekt die Kirche entworfen haben, indem er den östlichen Bauvorwurf in den Formen derjenigen Bautradition zu verwirklichen suchte, in der er zu schaffen gewohnt war.

Ebenso sind es ravennatische Werkstätten gewesen, die den Bau ausführten. Auffallend ist das vorher in Ravenna nur ganz selten nachweisbare Ziegelformat, das eine Angleichung an den damals in Konstantinopel üblichen Flachziegel bedeutet, und der gespitzte Abstrich des Mörtels: letzterer findet sich zum Beispiel an den inneren Pfeilern der konstantinopler Sophienkirche und an allem Mauerwerk des großen Komplexes von Qaṣr ibn Wardān in der ostsyrischen Steppe, wahrscheinlich der Residenz eines kaiserlichen Militärgouverneurs, der in der Hauptsache von oströmischen, wohl in der Hauptstadt ausgebildeten Genietruppen errichtet zu sein scheint. Vielleicht sind diese aus der ravennatischen Bautradition herausfallenden, bereits in S. Michele in Africisco nachzuweisenden technischen Züge erst nach der byzantinischen Eroberung von 540 nach Ravenna und zwar durch die Vermittlung von Bau-Truppen, übertragen worden. Dagegen weisen alle anderen Elemente darauf hin, daß einheimische Kräfte entscheidend bei der Ausgestaltung des Baus gewesen sind, und auch die genannten besonderen, aus der ravennatischen Tradition herausfallenden Züge sind noch kein Grund dafür, bei der Bauausführung eine Beteiligung, zumindesten keine umfangreiche, von byzantinischen Arbeitskräften zu vermuten.

Ganz anders verhält es sich dagegen bei den aus Marmor gefertigten Gliedern des Baues. Sie sind nur zu einem ganz kleinen Teil ravennatisch. Alle Basen und Schäfte sowie die Kapitelle stammen aus den Werkstätten der Propontis, aus Konstantinopel oder seinem Umkreise. Eine ganze Anzahl von Basen, Schäften und Kämpfern tragen einzelne griechische Buchstaben oder häufiger aus griechischen Buchstaben geformte Monogramme als Werkmarken (Taf. 304 links). Sie kommen fast alle in Konstantinopel selbst vor und können auch an anderen Orten an aus Konstantinopel importierten Stücken nachgewiesen werden. Die Mehrzahl der Werkmarken von S. Vitale kehrt an Werkstücken des ungefähr gleichzeitigen Domes von Poreč-Parenzo wieder und die Marmorglieder müssen also von derselben konstantinopler Werkstatt geliefert worden sein; es ist deshalb nicht verwunderlich, wenn eine Reihe von Kapitellen in Parenzo solchen in S. Vitale sehr ähnlich sind.

Alle Kapitelltypen von S. Vitale sind auch in Konstantinopel vertreten und Exemplare des Typus der Kapitelle von Zentralraum und Presbyterium haben sich außer in Parenzo auch in Palästina, Ägypten, Nordafrika gefunden.

Man verwendete recht verschiedene Kapitelltypen in S. Vitale: komposite Kapitelle am nördlichen Eingang von der Ardica zum Inneren und in der Zentralraumempore, im übrigen sind es nicht weniger als vier verschiedene Arten von Kämpferkapitellen (Taf. 293–307).

Wenn auch die Kämpfer-Gesimse der Ardica und der Westempore ein flaches, wenig geschattetes Relief haben, so scheinen sie doch nicht Werke ravennatischer, sondern östlicher Werkstätten zu sein, worauf der Typus der Ornamentik hinweist. Das gilt auch für die so reich in flachem Relief dekorierten Kämpfer im Erdgeschoß des Presbyteriums und die Reliefs des Altarkastens (Taf. 305. Abb. 119–121).

Weiterhin sind die Schrankenplatten, von denen drei im Nationalmuseum aufbewahrt werden, und die Schrankenpfosten des Sanktuariums seit dem sechzehnten Jahrhundert an einem Brunnen im obersten Kreuzgang von S. Francesco verbaut, besonders schöne Beispiele raffinierter oströmischer Steinmetzarbeit (Abb. 77–80. 72–76).

Das ursprünglich wahrscheinlich viel ausgedehntere, selbst in den wenigen Resten sehr variierte Stuckrelief ornamentaler Art der Bogenlaibungen und Gewölbe im südlichen Zwickelraum wird von ravennatischen Meistern gearbeitet sein (Taf. 308. 309. Abb. 219–223). Lorbeerblattleisten in den Fensterlaibungen finden sich schon in S. Lorenzo in Mailand, ja überhaupt die Verzierung von Archivolten- und Fensterlaibungen mit Stuck scheint westlich zu sein, während man zumindest in Konstantinopel selbst an dieser Stelle Marmor verwendete. Gewisse Anklänge an Wand-Stucks der Sophienkirche in Konstantinopel kann man in den Akanthusranken des südlichen Zwickelraums zwischen Umgang und Ardica erkennen, was aber eher im allgemeinen Zeitcharakter als in einer wirklichen Abhängigkeit begründet sein dürfte.

BEDEUTUNG DER MOSAIKEN

Seit langem schon hat der den Mosaiken von S. Vitale zu Grunde liegende theologische Gehalt die Forschung beschäftigt; man versuchte auf verschiedene Weise die vielfachen Möglichkeiten eines hinter dem Historischen liegenden symbolischen oder dogmatischen Sinnes zu erschließen: die Symbolik der Passion Christi und des Messopfers, die Erscheinung der Zwei Naturen Christi, der menschlichen und der göttlichen, die Wahrheit des orthodoxen Glaubens gegenüber der arianischen oder monophysitischen Irrlehre. Diese Vielfalt der Deutungen erklärt sich hauptsächlich aus der Tatsache, daß die alttestamentlichen Szenen, die in S. Vitale dargestellt sind, in der altchristlich-theologischen Literatur, oft in verschiedenen Zusammenhängen, als Ausgangspunkt theologischer Spekulationen und Rechtfertigung dogmatischer Schlüsse, angeführt werden. Für sie gilt ein Grundsatz der religiösen Gedankenwelt der Zeit, den Hieronymus knapp formuliert hat: über dem historischen Fundament ein geistiges Gebäude zu errichten.

Einzelne historische, der Bibel entnommene Fakten, die geschichtlich nichts miteinander zu tun haben, bilden, durch eine besondere Sinngebung miteinander verbunden, oft die Grundlage einer theologischen Gedankenfolge.

Ganz ähnlich hat man einzelne historische oder symbolische Darstellungen in einem einzigen Bildzyklus zusammengefaßt, wie es schon im Grabmal der Galla Placidia beobachtet werden konnte, aufeinander bezogen und jeder Teil des Zyklus, die einzelne Szene, das einzelne Bild, wird wiederum durch eine übergeordnete Bedeutung als das große Thema bestimmt. Die Anordnung in der Architektur schafft zugleich äußerlich diesen größeren Zusammenhang und vermittelt auf diese Weise den Sinn des Ganzen. Der Bildzyklus wird infolgedessen zugleich ein gleichsam geistiges Gebäude; er baut sich von unten, von seinem Fundament her, bis zur Spitze auf. Auf sie zielt das Ganze hin: es ist das Christuslamm im Sternenhimmel des Gewölbescheitels im Presbyterium und DER auf dem Throne sitzt im Apsisgewölbe (Taf. 311). Zu ihnen führen die Ranken des Gewölbes, die Weinstöcke, Jerusalem und Bethlehem, die Evangelisten und ihre Symbole in der oberen, als das Reich Christi architektonisch klar abgesetzten Zone, über dem Fundament im Erdgeschoß, über den Gestalten und Ereignissen des Alten Testaments.

Hinter diesem Zyklus stehen Gedanken, die allgemein das ganze Zeitalter tief bewegten. Zum Beispiel hat Leo der Große mehrmals solche Gedanken ausgesprochen, die auf den Sinn des Zyklus im Presbyterium von S. Vitale hinführen können: vor allem schuf Gott beide Testamente und das Alte erfüllte sich im Neuen. Viele Begebenheiten und Gestalten waren Vorzeichen Christi und auch die Prophezeiungen wiesen auf ihn hin: "Der Zweck der Vorbilder war ihre kommende Verwirklichung" (serm. 69,2). Sie sagten von Anfang an Christi Opfer voraus: "Ist ja das Geheimnis der menschlichen Erlösung zu keiner Zeit des Altertums untätig gewesen. Was die Apostel predigten, darauf wiesen schon die Propheten hin, und nicht zu spät erst ging in Erfüllung, woran man von jeher geglaubt hatte. Nein, die Weisheit und die Güte Gottes machte uns durch diese Verzögerung des Erlösungswerkes für ihren Ruf empfänglicher. Dadurch sollte in unseren 'Tagen des Evangeliums' nicht mehr zweifelhaft sein, worauf während so vieler Jahrhunderte durch so viele Zeichen, so viele Aussprüche und so viele Geheimnisse im voraus hingewiesen wurde. Dadurch sollte die Geburt des Erlösers, die alle Wunder, alles Maß menschlichen Erkennens überragen würde, in uns um so standhafteren Glauben wecken, je älter die vorausgegangene Verkündigung wäre und je öfter sie erfolgte. Kein neuer Ratschluß also war es, kein spätes Erbarmen, wodurch sich Gott der Lage der Menschen annahm. Nein, seit Erschaffung der Welt hat er für alle ein und dieselbe Ursache der Erlösung eingesetzt" (Leon. Mag. serm. 23,4).

Die Heilsgeschichte baut sich, vom Beginn der Welt an, in großen Epochen auf: die Zeit der Erzväter und Patriarchen, die Zeiten des Gesetzes und der Propheten und die Zeit Christi, in der sich alles erfüllt. Diese Epochen nun soll der Bildzyklus des Presbyteriums von S. Vitale, durch seinen Aufbau innerhalb der Architektur klar gegliedert, vor Augen führen: in den Lünetten die Erzväter (Taf. 312. 313), die Zeit also vor dem Gesetz, die Zeit der reinen Gnade Gottes, in denen die Vorzeichen der Erlösung durch Christus besonders deutlich erscheinen (Ambros. comm. in Luc. 3,21. 22), in den Zwickeln Moses, Jesaias und Jeremias, das Gesetz also und die Propheten, darüber sodann das Reich Christi, seine Verkündigung und Erfüllung in der Endzeit.

Eine genauere, vertiefende Betrachtung dessen, was tatsächlich dargestellt ist, und zwar in welchem Zusammenhang, kann den über und hinter dem Historischen liegenden Sinn im einzelnen vermuten, ja vielleicht sogar erschließen lassen.

Bei den Mosaiken der Lünetten fällt zuerst auf, daß zum Beispiel das Opfer Abels und Melchisedeks (Taf. 314. 322–325), die auf denselben Altar gerichtet, historisch weit auseinander liegende Ereignisse sind; derselbe landschaftliche Hintergrund umfaßt beide, als eine einzige Szene, ebenso wie auf der anderen Seite die in der Komposition und Stellung weitgehend entsprechenden Geschehnisse, die Verkündigung der Geburt Isaaks und die Bewirtung der Drei Männer bei der Eiche Mambre einerseits, die Opferung Isaaks andererseits (Taf. 315. 326–331), Ereignisse, welche sich zu verschiedenen Zeiten und in einer ganz anderen Umgebung vollzogen. Dieses Verbinden, ja Zusammenfügen verschiedener historischer Geschehnisse weist auf einen gemeinsamen Sinn, der alle Szenen verbindet und der gerade aus dieser Verbindung erschlossen werden muß.

Das früheste Ereignis hat das Bild Abels zum Gegenstand. Er hält, mit beiden Händen erhoben, das Lamm der Hand Gottes entgegen (Taf. 322. 324), jene Opfergabe also, die Gott als wohlgefälliges Opfer annahm, im Gegensatz zu den Feldfrüchten des Bruders Kain. Der eigentliche Sinn des Bildes muß daher eher im Darbringen des Lammes als in dem Tode Abels durch seinen Bruder Kain liegen, den die Alte Kirche auch als ein Vorzeichen auf den Tod Christi auffaßte. Das Lamm Abels erscheint in der vierten Weihnachtsmesse des Sacramentarium Leonianum als das Lamm des Gesetzes, als die Vorbedeutung des wahren Lammes, Jesus Christus. Etwa ein halbes Jahrhundert nach der Er-

bauung von S. Vitale deutete Gregor der Große dieses Lamm als die Passion des Erlösers, von der Jesaias sagte: "Wie ein Schaf, das verstummt vor seinem Scherer und seinen Mund nicht auftut" (Is. 53,7) und Johannes (1,29): "Siehe das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt wegnimmt". Nach Gregor wurde das Lamm zu getrennten Zeiten gesandt, dasselbe Lamm wird angekündigt, indem es Johannes zeigt, Jesaias es prophezeit und Abel es opfert.

Melchisedek, der Priesterkönig von Salem, begegnete Abraham nach der Schlacht mit Kedor Laomor brachte ihm Brot und Wein dar: "und er war ein Priester Gottes des höchsten und segnete ihn und sprach: gesegnet seiest du Abraham, dem höchsten Gott, der Himmel und Erde geschaffen hat; und gelobt sei Gott der Höchste, der deine Feinde in deine Hand beschlossen hat. Und demselben gab Abraham den Zehnten von allem" (Gen. 14,18–20). Gegenüber dem biblischen Bericht fällt zuerst auf, daß Melchisedek nicht Abraham Brot und Wein darbietet, wie es in den Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom dargestellt ist, sondern mit erhobenen Händen ein Brot wie Abel das Lamm der Hand Gottes in den Wolken entgegenhält (Taf. 323. 325), ohne daß Abraham dabei erschiene, dem ja eigentlich diese Gabe galt. Auf dem Altar liegen zwei weitere Brote und hier steht auch der Kantharos mit dem Wein (Taf. 314. 322. 323). Der Altar ist ein genaues Abbild eines regulären Altars einer damaligen Kirche, er ist also ein Stück aus der 'Gegenwart' und hat damit auch gleichsam gegenwärtige Bedeutung. Die Handlung also beider biblischer Gestalten, die völlig aus ihrem historischen Zusammenhang gelöst sind, bezieht sich hier auf den kirchlichen Altar und damit augenscheinlich auf das Mysterium der Eucharistie. Dabei dürfte aber weiter die Tatsache mitsprechen, daß Melchisedek bereits im Hebräerbrief (5,5ff.) das alttestamentliche Vorbild Christi als dem Hohenpriester ist, nach der Voraussage von Ps. 110,4: "Du bist ein Priester ewiglich nach der Weise Melchisedeks". Die Alte Kirche sah in Melchisedek den Urheber der Sakramente, er ist der Priester, der zuerst Brot und Wein darbrachte, wie es zum Beispiel Ambrosius erklärte.

Melchisedek war nach dem Hebräerbrief ohne Vater ohne Mutter, und darin, wie wieder Ambrosius sagte, abermals dem Sohne Gottes gleich, der ohne Vater von der Jungfrau und vom Heiligen Geiste geboren ist. Zweifellos hat auch die Darstellung in S. Vitale ihren besonderen Akzent in der priesterlichen Eigenschaft des Melchisedek als dem Urheber der Sakramente, das heißt als dem ersten, der Brot und Wein darbrachte. Doch außerdem mag hier sein Ursprung als ein prophetischer Hinweis auf den Ursprung Christi verstanden worden sein.

So liegt der tiefere Sinn der Figuren von Abel und Melchisedek mit dem kirchlichen Altar zwischen ihnen in der Vorbedeutung des Opfers Christi, der Passion, einerseits, in der Eucharistie andererseits, dem unblutigen in jedem Gottesdienst sich wiederholenden Opfer des Herrn.

Daß Abraham im Zyklus von S. Vitale ein solch weiter Raum zugewiesen ist, entspricht der entscheidenden Bedeutung, die seine Gestalt, die ihm gewährte göttliche Gnade und Offenbarung in der Vorzeit des christlichen Heilsgeschehens als Zeichen, als Hinweis auf Christi Kommen und sein Reich, nicht erst in der patristischen Theologie, sondern bereits im Neuen Testament einnahm: Abraham war der erste, der Christus erkannte, und Christus der Gegenstand seines Glaubens (vgl. Joh. 8,56–58). Abraham ist dem Fleische nach Christi Stammvater (Matth. 1,1–17). Unter den Theophanien und göttlichen Offenbarungen an den Patriarchen nimmt diejenige, die sich bei der Eiche Mambre ereignete, eine besondere Stelle in der Theologie ein: "Da erschien ihm Jahwe bei den Terebinthen Mambres, während er um die heißeste Tageszeit am Eingang des Zeltes saß. Als er nun aufblickte, da gewahrte er, daß drei Männer vor ihm dastanden; und als er sie sah, lief er vom Eingang des Zeltes weg ihnen entgegen und verneigte sich bis auf den Boden. Sodann sprach er: 'O Herr, wenn ich irgend Gnade gefunden habe vor deinen Augen, so gehe doch ja nicht an deinem

Sklaven vorüber! Man soll etwas Wasser bringen, daß ihr euch die Füße wascht. Dann legt euch hin unter den Baum, und ich will einen Bissen Brot holen, daß ihr euch stärkt; darnach mögt ihr weiter ziehn. Denn dazu seid ihr vorübergekommen bei eurem Sklaven.' Da sprachen sie: 'Tue, wie du gesagt hast!' Da eilte Abraham ins Zelt zu Sarah und sagte: 'Hole schnell drei Maß Feinmehl, knete und backe Kuchen!' Weiter aber lief Abraham zu den Rindern, holte ein zartes und schönes junges Rind und übergab es dem Diener, und dieser beeilte sich, es zuzubereiten. Sodann holte er Dickmilch und süße Milch und das junge Rind, das er zubereitet hatte, und setzte es ihnen vor; er selbst aber bediente sie unter dem Baume, während sie aßen. Da sprachen sie zu ihm: 'Wo ist dein Weib Sarah?' Er antwortete: 'Drinnen im Zelte.' Da sagte er: 'Ich werde übers Jahr um diese Zeit wieder zu dir kommen; dann wird dein Weib Sarah einen Sohn haben.' Sarah aber horchte am Eingang des Zeltes, und dieses war hinter ihm. Abraham und Sarah waren jedoch alt und hochbetagt, so daß es Sarah nicht mehr erging, wie es den Frauen ergeht. Da lachte Sarah in sich hinein, indem sie dachte: 'Nachdem ich welk geworden bin, sollte ich noch der Liebe pflegen? und mein Gemahl ist ja auch alt.' Da sprach Jahwe zu Abraham: 'Warum lacht doch Sarah und denkt: Sollte ich wirklich noch gebären können, nachdem ich alt geworden bin? Ist für Jahwe irgend etwas unmöglich? Um diese Zeit werde ich übers Jahr wieder zu dir kommen, da soll Sarah einen Sohn haben!' Da leugnete Sarah und sprach: 'Ich habe nicht gelacht.' Denn sie fürchtete sich. Er aber sprach: 'Nicht doch, du hast gelacht!'" (Gen. 18,1–15).

Nicht alle Szenen sind im Mosaik wiedergegeben (Taf. 315. 326–331); es fehlt die Erscheinung der Drei vor Abraham und die Begrüßung durch ihn, die in S. Maria Maggiore in Rom die obere Hälfte des Mosaikfeldes einnehmen, und weiterhin die Fußwaschung, welche in den eben genannten Mosaiken durch ein wieder in S. Vitale fehlendes großes Wassergefäß angedeutet ist. Die Bewirtung ist in S. Vitale das Zentrum: die Drei Männer greifen nach den drei vor ihnen auf dem Tisch liegenden Broten, der mittlere redet, was durch den Gestus der Rechten verdeutlicht ist, und Abraham bringt demütig das Kalb dar (Taf. 328).

Im Neuen Testament ist die Erscheinung der Drei die Erscheinung Christi selbst, und noch bei Leo dem Großen Zeugnis seiner Präexistenz vor der Inkarnation: "zwar konnte die Allmacht von Gottes Sohn zur Belehrung und Rechtfertigung der Menschen so erscheinen, wie er den Patriarchen und Propheten in Fleischgestalt erschien, da ... er die ihm angebotene Gastfreundschaft oder die ihm vorgesetzten Speisen annahm; denn jene Erscheinungen waren Anzeichen jenes Menschen, dessen Wahrheit aus dem Stamme der vorausgehenden Väter genommen werden soll, wie es die geheimnisvollen Zeichen verkündeten" (ep. 31). Bereits seit der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts sah man immer häufiger in dem Besuche der Drei Männer die erste Offenbarung der Dreieinigkeit; so sagte Basileios der Große: "und während es Drei sind, wird nur mit einem das Gespräch geführt, damit feststehe, daß ganz und gar eine sei die Gottheit der drei göttlichen Personen", oder der hl. Ambrosius: "Abraham sah die Dreieinigkeit, im Typus, durch Ehrfurcht vermehrte er die Gastfreundschaft, Drei ehrend, doch Einen anbetend ...". Das Ereignis wird so, vor allem im Kampf gegen die Arianer, entscheidendes Zeugnis für das Dogma der Konsubstantialität und Wesensgleichheit der Drei Personen der Dreieinigkeit.

Wieder hat weiterhin die Alte Kirche in dieser Gotteserscheinung Vorbedeutungen auf das Opfer Christi erkannt. So deutete Ambrosius dieses Kalb als das Lamm, den Typus der Passion: ".. zur Mahlzeit wird das Kalb dargebracht und mit Milch zubereitet, das ist nicht mit Blut, sondern mit der Reinheit des Glaubens. Ein gutes Kalb, nämlich das die Sünden löst: zart, da es das Joch des Gesetzes nicht mit hartem, sondern weichem Nacken annahm, das den Galgen des Kreuzes nicht ver-

weigerte. Ein so beschaffenes bildete uns vor der Schatten des Gesetzes, ein so beschaffenes zeigte uns die Wahrheit des Evangeliums". Aber nach Ambrosius hat nicht nur das Kalb die Bedeutung einer Opfergabe: "er sah drei, er betete einen an, er brachte drei Maß feinen Mehles dar. Denn es hält dich der unendliche Gott das Maß von allem wie geschrieben ist (folgt Is. 40,12). Der heilige Patriarch brachte das Opfer als der vollendeten Dreieinigkeit in den einzelnen Personen im inneren Geheimnis der Seele, das ist des geistigen Mehles ... Drei Maß also, ein Mehl, das war ein Opfer, das der verehrungswürdigen Dreieinigkeit in gleichem Maße der Verehrung und in übereinstimmender Menge der Frömmigkeit dargebracht wurde". Die drei Maß Mehl, aus denen Sarah die Kuchen backte, erhalten die Bedeutung eines Opfers an die Dreieinigkeit. Im Mosaik sind nicht die drei Maß, sondern die aus ihnen gebackenen Brote dargestellt, deren Zahl im biblischen Bericht nicht genannt ist. Die drei jeweils mit einem Kreuz versehenen Brote (Taf. 315) entsprechen also den drei Maß Mehl und bedeuten die für jeden der Drei Männer gleiche Gabe, nach Ambrosius eine Opfergabe: die Brote haben unzweifelhaft ihre Gegenstücke auf der gegenüberliegenden Lünette (Taf. 314), in den beiden Broten neben dem Kantharos auf dem Altar und dem dritten in Melchisedeks erhobenen Händen. Diese bildliche Entsprechung weist auf eine solche des Sinnes: die drei Brote vor den Drei Männern sind im Bilde als Vorbedeutung der Hostie aufgefaßt. So erscheinen in dieser Szene abermals die Vorbedeutungen der Passion und der Eucharistie.

Aber darüber hinaus liegt in dem Bilde noch ein weiterer, für die Gesamtdeutung des Zyklus höchst wichtiger Sinn. Zur Linken von der Eiche, durch sie von Abraham und den Drei am Tische klar getrennt, steht Sarah: sie hört zu, in der Türe verweilend, und lacht (Taf. 326. 330); in antiker Weise legt sie, um den Grund ihres Lachen zu verdeutlichen, den rechten Zeigefinger an das Kinn, also nachdenklich, zweifelnd, ein sicheres Anzeichen dafür, daß das Thema des Bildes nicht nur die Bewirtung der Drei, sondern auch der eigentliche Zweck ihrer Einkehr bei Abraham ist: die Verheißung der Geburt Isaaks. Mit Isaaks Geburt verwirklichte sich die Deszendenz Abrahams, die zu Jesus führen sollte. Isaaks Geburt wurde aber weiterhin Vorbild der Geburt Christi, wie unter Anderen Ambrosius von Mailand sagte: "Isaak ist geboren aus dem Versprechen, im Typus des Erlösers." So erscheint Sarah als Typus Marias und Abraham als Typus Josephs: im Mosaik entspräche sodann die Sarah im vornehmen Gewande der königlich gekleideten Maria, der Abraham im Dienerkleid dem Joseph im Gewand des Volkes. Wie gegenüber in der Gestalt des Melchisedek liegen hier Hinweise auf Christi Ursprung.

Es folgt die Opferung des Isaak als die zweite aus dem Leben Abrahams dargestellte Theophanie (Taf. 327. 329). Es ist die Opferung auf Befehl Gottes und die Rettung desjenigen, dessen Geburt in der vorausgehend dargestellten Szene verheißen war, und damit ergibt sich ein Sinn-Zusammenhang zwischen beiden nebeneinander und sogar in einem Rahmen zusammengefaßten Ereignissen.

Die Opferung Isaaks galt allgemein in der frühchristlichen Theologie, sicher schon seit dem zweiten Jahrhundert, als Typus, Vorbildung des Opfers Christi und ist als eine der wichtigsten alttestamentlichen Präfigurationen sehr häufig verbildlicht worden. Die Vorstellung, daß Isaaks Opferung Vorzeichen der Passion Christi sei, ging so weit, daß man Moria, den Ort, wo Abraham opferte, mit Golgatha gleichsetzte. Isaak, der ja nicht geopfert, sondern zuletzt von Gott gerettet wird, ist der Typus des geduldig leidenden Christus, während der an Isaaks Stelle geopferte Widder (Abb. 237), das blutige Opfer, allgemein als eine Vorbedeutung des Kreuzestodes Christi galt. Aber auch Vorbildungen der Zwei Naturen Christi hat man im Widder und Isaak erkennen wollen, indem jener die leidende menschliche Natur vorgebildet habe.

Untrennbar mit dieser Theophanie verbunden ist die letzte der Verheißungen Gottes an Abraham: der Segen auf den Samen Abrahams, dessen typologische Deutung schon der Galaterbrief (3,16) enthält: "Nun ist ja die Verheißung Abraham und seinem Samen zugesagt: er spricht nicht 'durch den Samen', als durch viele sondern durch einen: 'durch deinen Samen', welcher ist Christus." Diese Typologie wird allgemein von den Kirchenvätern aufgenommen und ausgebaut, was besonders durch Augustin in seinem Gottesstaat geschehen ist.

Hauptthema der Lünettenmosaiken auf beiden Seiten des Presbyteriums von S. Vitale bilden demnach die Vorzeichen, die Vorläufer, von Christi Passion und der Eucharistie, wobei ein besonderer Nachdruck auf der Eucharistie liegt: denn in der Mitte der Bildfelder steht auf der Südseite ein kirchlicher Altar mit Brot und Wein, gegenüber ein Tisch mit Brot. Die Bilder befinden sich unmittelbar zu Seiten des realen Altars der Kirche, wo die Eucharistie zelebriert, die unbefleckte Hostie dargebracht wird, die, wie es im römischen Messkanon heißt, Gott annehmen möge, so wie er die Gaben des gerechten Knaben Abel, das Opfer unseres Patriarchen Abraham und seines höchsten Priesters Melchisedek anzunehmen für würdig gehalten habe. Auf das Christuslamm, das auf dem Altar geopfert wird, weisen auch die Opfertiere der Patriarchen.

Auch in den sich gegenüberliegenden Moses-Szenen (Taf. 312. 313. 316–319) sind, über ihre Bedeutung als historische Ereignisse hinaus, auf Christus weisende Vorzeichen enthalten. Wie Abraham in den beiden Szenen aus seinem Leben, so ist auch in den drei Moses-Bildern nicht nur jeweils das Geschehnis, sondern die Gestalt des Moses selbst bedeutender Bildinhalt: Moses als der Verfasser der nach ihm benannten Bücher der Bibel, Moses der von Gott auf den Horeb berufen, das Paschalamm stiftete, das Volk Israel aus der Knechtschaft befreite, durch das Rote Meer führte – welches Ereignis den frühen Christen als Vorzeichen der Taufe galt – und mit dem Gott auf dem Sinai den Alten Bund stiftete, ihm das Gesetz übergebend: Moses ist, vor allem durch die Worte des Herrn und das Evangelium besiegelt, eine der großen Gestalten der christlichen Heilsgeschichte. Moses war es, der an zahllosen Stellen auf den Sohn Gottes hingewiesen, der den Tag seines Leidens kannte und ihn im voraus bildlich im Pascha nannte (Iren. adv. haer. 4, 10, 1).

Als Typus Christi des Hirten hütet Moses die Schafe Jetros am Horeb. Die Berufung nun Mosis am Dornbusch (Taf. 316) ist der Beginn seiner durch Gott inspirierten Laufbahn und zugleich die erste Erscheinung Gottes bei Moses, die Wende. Nach manchen Kirchenvätern war es Christus, der im Dornbusch erschien, und die Erscheinung eines der Zeichen der Präexistenz des Christus Logos. Man hat dann auch hier Vorzeichen der wesenhaften Erscheinung Christi das heißt seiner Inkarnation gesehen.

Die Gesetzesübergabe (Taf. 317) hatte für die alten Christen eine zentrale Bedeutung: war doch Jesus nicht gekommen, um das Gesetz aufzulösen, sondern zu erfüllen (Matth. 5,17). Moses ist der Gesetzgeber des Alten Bundes wie Christus jener des Neuen, nur Moses war es für ein einzelnes Volk, Jesus Christus aber für die ganze Welt.

Die Propheten Jesaias und Jeremias (Taf. 320. 321) galten beide als Propheten der Ankunft und des Leidens Christi. Jesaias sagt: "Siehe eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heißen Immanuel" (Is. 7,14). "Und es wird eine Rute aufgehen vom Stamm Isais und ein Zweig aus der Wurzel Frucht bringen" (Is. 11,1). Aber auch eine Vorhersage der Passion erkannte man in seinen Prophezeiungen: "da er gestraft und gemartert ward, tat er seinen Mund nicht auf wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird, und wie ein Schaf, das verstummt vor seinem Scherer und seinen Mund nicht auftut" (Is. 53,7). Stellen wie Is. 63,2. 3, wo Gott mit blutbespritzten Kleidern erscheint, werden auf das Blut Christi gedeutet (Ambr. Comm. in Luc. 3,23). Jeremias hat

vor allem die Passion Christi vorausgesagt: "Der Herr hat mirs offenbart, daß ichs weiß, und zeigte mir ihr Vornehmen, nämlich daß sie mich wie ein armes Schaf zur Schlachtbank führen wollen" (Jerem. 11,18f.). Er kündigte außerdem den Messias, Christus, den König aus dem Geschlechte Davids, an: "Siehe es kommt die Zeit, spricht der Herr, daß ich dem David ein gerecht Gewächs erwecken will; und soll ein König sein, der wohl regieren wird und Recht und Gerechtigkeit auf Erden ausrichten" (Jerem. 23,5 und 33,14ff.). Vielleicht steht in S. Vitale also Jeremias nicht zufällig über den die Verheißung aussprechenden Drei Männern und dem Opfer, bei dem der Segen des Samens Abrahams verheißen wurde. Jeremias sagte auch den Neuen Bund voraus (Jerem. 31,31ff.): daß die Prophezeiungen, und zwar auf Christus, eigentliches Thema sind, erweist die Tatsache, daß der Prophet aus der geöffneten Buchrolle liest, neben den den Kreuz-Schild tragenden Engeln.

Daß Moses und die Propheten auf Christus weisen sollen, macht außerdem das auf beiden Seiten zwischen ihnen von je zwei Engeln getragene Kreuz deutlich (Taf. 312. 313), von dem je zwei ω ('[ich bin der Anfang,] ich bin das Ende') herabhängen: Christi Kreuz taucht als auf die Zukunft weisende Erscheinung über und zwischen den Gestalten des Alten Testamentes auf, die selbst das Kommen Christi verkünden.

Die vier Evangelisten zu Seiten der Emporenöffnungen sind, zusammen mit ihren Symbolen, das Hauptthema der mittleren Zone (Taf. 312. 313. 332–335. Abb. 228–231). Ihre Gestalten wurden als die Größten unter denen der Mosaiken des Presbyteriums besonders hervorgehoben, und man kann daraus schließen, daß ihnen und dem hinter ihnen liegenden Sinn überragendes Gewicht im Zyklus zukommt. Die Darstellung der Evangelisten selbst unter ihren Symbolen weist klar auf eine zweifache Bedeutung. Die Evangelisten verkünden Wirken und Leiden Christi, sie sind die Künder des Neuen Bundes. Die Theologie der Zeit sah in den Evangelistensymbolen die vier Erscheinungen Christi: der Engel des Matthäus (Abb. 229) symbolisiert die Geburt, der Stier des Lukas die Passion, der Löwe des Markus die Auferstehung und der Adler des Johannes die Himmelfahrt. So stehen sich also an der Apsis Geburt und Passion, am Triumphbogen Auferstehung und Himmelfahrt, die menschliche und die göttliche Natur Christi unlösbar vereint, gegenüber.

Die Zone über der Apsis (Taf. 311) wird durch die Palmen gleichsam in das Paradies versetzt, wo Jerusalem und Bethlehem, Symbole der Juden- und Heidenkirche, erscheinen; die dazwischen schwebenden Engel mit dem als Strahlenkranz um das A gebildeten Monogramm Christi (Abb. 224. 226. 227) ('ich bin der Anfang ....') verbinden sich ergänzend mit den durch je zwei Engel getragenen Kreuzen und dem ω ('... und das Ende') über den seitlichen Lünetten des Presbyteriums.

Die unter den Gewölben des Presbyteriums rankenden Weinstöcke (Taf. 312. 313) beziehen sich, wie im sogenannten Mausoleum der Galla Placidia, auf Christus als den Weinstock (Joh. 15, 1–8), könnten aber zugleich auf den Wein der Eucharistie weisen.

Den Höhepunkt bildet die zugleich reichste Dekoration, nämlich des Gewölbes mit dem nimbierten Lamm vor der Himmelsscheibe mit ihren siebenundzwanzig Sternen, in denen die Zahlen $3 \times 3 \times 3$, die höchste Vollendung, symbolisiert ist. Die auf Globen stehenden, gleich Victorien die Himmelsscheibe stützenden Engel verdeutlichen den Charakter der Apotheose für das Lamm, dessen Erhöhung und Triumph (Taf. 342–346). In dem Gotteslamm schließt sich der ganze Mosaikzyklus des Presbyteriums zusammen: aus ihm erschließt sich zugleich der Sinn des Ganzen. Dieses Lamm weilt im Himmel, zugleich in der höchsten Region des Presbyteriums, und unmittelbar über dem realen Altar der Kirche, wo immer wieder das Messopfer dargebracht, das Lamm Christus täglich geopfert wird. Dieses Lamm im Gewölbescheitel ist nun das in die Endzeit versetzte Osterlamm, das Lamm des dritten und letzten Pascha im Himmel (Abb. 236). Es ist zugleich das Lamm der apokalyptischen

Visionen mit den sieben Hörnern und Augen: von ihm aus wird der Strom des ewigen Lebens gehen. Daher umgeben die Himmelsscheibe jene reichen Ranken, die wohl als festlicher Schmuck der höchsten Gewölberegion eine wichtige Funktion, aber unzweifelhaft einen tiefen Sinn an dieser Stelle haben, da sie das Holz des Lebens der Johannes-Apokalypse darstellen: denn das Holz des Lebens stand unter dem Stuhl Gottes und des Lammes zu beiden Seiten des lebendigen Wassers (Apc. 22, 1.2). Wenn nun in den Ranken vielerlei Getier erscheint, so wird die Vision des Lammes gemeint sein, wie sie Apc. 5,12–14 geschaut ist: "Das Lamm, das erwürgt wird, ist würdig zu nehmen Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob. Und alle Kreatur, die im Himmel ist und auf Erden und unter der Erde und im Meer, und alles, was darinnen ist, hörte ich sagen: dem, der auf dem Stuhle sitzt und dem Lamm sei Lob und Ehre und Preis und Gewalt von Ewigkeit zu Ewigkeit!"

Der zweite und eigentliche Höhepunkt aber des Zyklus ist das Apsismosaik (Taf. 351–353): die feierlichen, überlebensgroßen Figuren geben dieser Tatsache besonderen Ausdruck. Gleichsam eine Apotheose ist der Rahmen der Apsis mit dem Christogramm zwischen zwei Adlern und im Bildfelde selbst erscheint die Majestät Christi, des Weltenherrschers, dessen Thron die Weltkugel selbst ist (Taf. VIII). Die Purpurchlamys bezeichnet ihn als den zeitlos jungen himmlischen König. Die Weltkugel ruht auf einer Anhöhe, der vier Ströme entquellen, also auf dem Paradiesesberge. Hier befindet sich nun jener, "der auf dem Stuhle saß": denn er hält in der Rechten das Buch mit den Sieben Siegeln, welches das Lamm nahm und dessen Siegel es löste (Apc. 5).

Dieses eigentliche Bildthema ist in eine höfische Repräsentationsszene eingekleidet, wie sie sich ähnlich am Kaiserhofe zu Byzanz zugetragen haben mag. Doch scheint der himmlische König keinen Anteil zu nehmen; sein Blick richtet sich hieratisch geradeaus. Die beiden Engel, wohl die Erzengel Michael und Gabriel (Taf. 354. 355), fungieren als die Zeremonienmeister, daher halten sie den Stab der kaiserlichen Silentiarii in den Händen als die, welche das Schweigen in Anwesenheit der Majestät gebieten. Sie präsentieren heranführend Vitalis (Taf. 352. 356), den Titelheiligen, der aus Christi Rechten den Siegeskranz seines Martyriums empfängt, und Ecclesius (Taf. 353. 357), der den Kirchenbau veranlaßte und daher Christus nun die Kirche darbringt, ein Akt, der durch das Darbringen des Kirchenmodells wiedergegeben ist; denn im sechsten Jahrhundert ist jede Märtyrerkirche immer noch zuerst Christus selbst geweiht.

Die im Apsisgewände befindlichen beiden großen Mosaikbilder mit Kaiser Justinian und Erzbischof Maximian einerseits, der Kaiserin Theodora mit ihrem jeweiligen Gefolge andererseits, gehören nicht zum theologischen Bildzyklus (Taf. 358. 359). Warum Erzbischof Maximian diese Bilder in der Apsis von S. Vitale anbringen ließ, ist nur zu vermuten. Denn es ist sicher, daß Justinian und Theodora weder Ravenna besuchten noch, wie auch vermutet wurde, Stifter der Kirche waren, als etwa geheime Auftraggeber des Julianus argentarius; auch die Vermutung, eigentlich sei der Zentralbau eine Palastkirche gewesen und daher seien die Kaiserbilder darin angebracht, entbehrt jeder Begründung. Allein eine eingehendere Analyse kann vielleicht die Gründe erschließen, weshalb Maximian Justinian und Theodora in dieser Kirche in dieser Weise ehrte.

Entscheidend ist das Verständnis der wirklichen Handlung in beiden Bildern. Kaiser und Kaiserin bringen die wichtigsten eucharistischen Geräte, nämlich Patene und Kelch, dar.

Es ist eine Darbringung, die oblatio an die Kirche und zweifellos für diese Kirche, also für S. Vitale gemeint. Wahrscheinlich haben Kaiser und Kaiserin tatsächlich diese Altargeräte für die Kirche gestiftet, vielleicht anläßlich der Weihe der Kirche durch Erzbischof Maximian im Jahre 547, bei der ein Stellvertreter des Kaisers, etwa der Praefectus Praetorio Italiae, also der höchste kaiserliche

Beamte und sein Statthalter gleichsam in Ravenna, in einer feierlichen Prozession eingeholt die gestifteten Altargeräte dem Bischof übergeben haben könnte: wir vermuten, daß es die zwischen Kaiser und Bischof fast verdeckte im Hintergrund stehende Persönlichkeit gewesen ist (Taf. 370. 372), deren Name leider für das Jahr 547 nicht überliefert ist.

Die Stiftung von Altargeräten durch einen Kaiser oder eine Kaiserin läßt sich bis auf Konstantin den Großen und seine Mutter Helena zurückverfolgen; sie war bei besonderen Anlässen, bei denen die kaiserliche Devotion oder Gunst erwiesen werden sollte, üblich. Alles, was wir nun von Maximian wissen, weist darauf hin, daß der Anlaß dieser oblatio kirchenpolitischer Natur war. Handelt es sich doch bei S. Vitale um die erste Kirchenweihe eines wichtigen, und dem einzigen, vermeintlichen Märtyrer der Stadt gelobten Baues nach der Eroberung Ravennas durch die Byzantiner, des weiteren um die Weihe durch einen Bischof, der vom kaiserlichen Hof gesandt war, damit er im Westreiche vom Stuhle in Ravenna aus, die kaiserliche Kirchenpolitik in Bezug auf die heftig umkämpften sogenannten Drei Kapitel energisch durchsetze. Denn nicht nur gegen die arianische Irrlehre richtete sich die Sendung Maximians in Ravenna, sondern in vielleicht noch stärkerem Maße gegen die antikaiserliche, von der Mehrzahl des oberitalienischen Klerus eingenommene dogmatische Richtung. Aus dieser kirchenpolitischen Situation heraus würden sich beide Bilder in S. Vitale am besten erklären. Aber sie geben doch wohl noch über weitere historische Hintergründe und Gedanken Aufschluß, die allerdings nur sehr vage gefaßt werden können.

Im Bilde auf der Nordseite befindet sich der Kaiser genau in der Mitte des Bildes, und seine Gestalt entwickelt sich frei, ohne irgendwie durch andere überdeckt zu sein; der Nimbus läßt ihn über seine Begleitung und die Priesterschaft hervorragen (Taf. X. 359. 370. 371). Doch hat er gleichsam einen Gegenpol im Bischof rechts neben ihm, und zwar auf der Linie, die das letzte Drittel des Bildes abteilt (Taf. 370); der Bischof geht dem Kaiser voraus. Die Augen von Kaiser und Bischof liegen auf gleicher Höhe, da aber der Bischof vorantritt, ist er als der größere dargestellt. Außerdem hat die Gestalt des Bischofs als einzige eine Namens-Beischrift. Innerhalb der Gruppe der Gestalten in weißen Gewändern bilden Kaiser und Bischof das Zentrum, während der Bischof allein in der Mitte derjenigen steht, die kirchliche Geräte tragen. Die starke Betonung der Gestalt des Bischofs neben der des Kaisers ist also ganz augenfällig, und überschreitet fast die Grenze des der kaiserlichen Majestät gebührenden Respektes. Zweifellos hat sich Maximian hier vor allem selbst ein Denkmal gesetzt. Hierin schließt sich Maximian an eine Tradition an, nach welcher Bischöfe in den von ihnen gestifteten oder geweihten Kirchen ihr Bild anbringen ließen. Wenn sich jedoch der Bischof mit dem Kaiser zusammen in einem Bilde darstellen ließ, so verfolgte er zweifellos damit ganz besondere Absichten: das Bild sollte nicht nur seine enge Beziehung zum Kaiser und dessen Wohlwollen, welche seine wichtige kirchliche Stellung in Oberitalien begründet hatten, vor Augen führen, sondern im Bilde sind zugleich zwei Bereiche gegenüber gestellt, nämlich die kaiserliche Gewalt und die bischöfliche Autorität. Daher mag das Bild etwa auch folgenden Sinn haben: der Kaiser ist der Höchste, der Herr aller; der Bischof führt jedoch die kirchliche Funktion der Darbringung durch: er, das Kreuz tragend, ist der geistliche Obere; ihm geziemt es, im kirchlichen Bereich, dem Kaiser voranzuschreiten, wenn auch die kaiserliche Majestät respektierend.

Das Kaiserbild ist also zugleich Bischofsbild und nicht zuletzt sollte es Autorität und Ansehen Bischof Maximians in einer ihm sicherlich noch immer feindlichen Umgebung manifestieren.

Der Ort der Handlung des Bildes ist eher ein Idealraum als ein realer, wie die Vorhalle oder das Innere einer Kirche. Ebenso dürfte im Bilde gegenüber nicht eine bestimmte, reale Örtlichkeit gemeint sein; Theodora umfängt eine goldene Nische mit Muschelbekrönung, die sie besonders hervorhebt.

Unzweifelhaft gleicht diese der ἱερὰ κόγχη, der heiligen Nische der Kaiser, Attribut und Symbol zugleich der kaiserlichen Würde und Macht. Viel eher hätte man eine solche Nische hinter Justinian vermuten müssen, der jedoch keineswegs durch eine solche, symbolisch deutbare Architektur hervorgehoben ist. So ist auch Theodora, von der man weiß, daß sie in Wirklichkeit klein und zierlich war, größer als alle sie umgebenden Gestalten wiedergegeben (Taf. IX. 358. 360). Ihre Figur beherrscht vollkommen das Bild, im Gegensatz zu der ihres Gemahls. Warum in diesem Bilde alles getan ist, um die Majestät der Kaiserin hervorzuheben, kann man nur vermuten. Vielleicht wollte Maximian der Kaiserin, die wahrscheinlich seine eigentliche Gönnerin gewesen ist, als persönlichen Dank ein besonders eindrucksvolles Denkmal setzen.

IKONOGRAPHIE DER MOSAIKEN

Ein ikonographisches Programm wie das der Mosaiken von S. Vitale ist aus einer nunmehr schon Jahrhunderte währenden, zum Teil in der Kunst des Judentums wurzelnden Tradition gereift. Die Elemente, verschiedener Entstehung und Herkunft, sind also nicht für diesen Zyklus neu geschaffen, sondern der entwerfende Künstler hat sie in einer neuen Komposition vereint, ja miteinander verschmolzen.

Der den ganzen Mosaikschmuck einführende Bogen mit den Medaillons der zwölf Apostel um Christus selbst und zuunterst der beiden legendären Söhne des Titelheiligen, Gervasius und Protasius, folgt einem wohl überall in der frühchristlichen Oikumene verbreiteten Thema (Taf. 334–339). In Ravenna erscheint bereits in der Erzbischöflichen Kapelle die Imago Clipeata Christi, umgeben von den Imagines Clipeatae der Apostel und Märtyrer (Taf. 226–244). Diese Imagines bilden häufiger den Rahmen des Apsisbogens, vor allem dann, wenn die Apsis der Hauptträger des Mosaikschmuckes ist: die Apostel kehren, neben den Evangelien- oder Evangelistensymbolen und den Symbolen oder den Personifikationen von Juden- und Heidenkirche, in den kirchlichen Bildzyklen immer wieder.

Vielfältiger sind die Presbyteriumsmosaiken: Abel und Melchisedek erscheinen in der typischen Haltung des Darbringenden. Sie stehen im Profil und bieten mit erhobenen Händen Gott ihre Opfergaben. In dieser Weise ist Abel schon in den Illustrationen des Kampfes mit seinem Bruder Kain dargestellt und man möchte annehmen, daß dieses Bildschema überhaupt Vorbild der Komposition in S. Vitale gewesen ist. Die Gestalt des Melchisedek hat man zweifellos aus Bildern von der Begegnung mit Abraham, wie sie die Genesis schildert, entnommen und an die Stelle von Kain gesetzt. Der Künstler löste also die Gestalten aus dem historischen Zusammenhang und fügte sie in einen neuen, nicht historischen, sondern typologischen Zusammenhang ein (Taf. 322–325).

Das südliche Lünettenmosaik kann als gültiges Beispiel für die meisten Mosaiken der Presbyteriums-Wände gelten: es liegen Schemata zugrunde, die einem Historienbilde entstammen, sie sind jedoch aus diesem Zusammenhang gelöst und zu einer neuen Komposition verbunden, die gänzlich durch die typologische oder symbolische Bedeutung des Ganzen bestimmt ist. Aber vieles spricht dafür, daß dieser Wandel von einer darstellenden zu einer signifikativen, bedeutungsvollen Kunst nicht erst für S. Vitale, sondern bereits vorher stattgefunden hat.

Die Art, wie die Gestalt des Melchisedek gegeben ist, erlaubt weiterhin eine besonders präzise Deutung in einer ganz bestimmten Hinsicht: es ist der königliche Priester dargestellt, der auctor sacramentarum, ganz nach der Exegese der lateinischen Kirche, worauf auf das klarste die Tracht hinweist: Melchisedek trägt die hohenpriesterliche lacerna (Taf. 323. 325), die jedoch golden gerandet

und purpurn gefärbt ist, also in den kaiserlichen Farben. Er trägt zwar ein Diadem, aber es ist nur ein einfaches Band ohne Juwelen, und er hat an den Füßen geriemte Schuhe, ganz im Gegensatz zu den östlichen Darstellungen, wie zum Beispiel in den Handschriften der Chronik des Kosmas Indikopleustes. Dort hat man durch die bis in die Einzelheiten gegebene kaiserliche Tracht und durch die kaiserlichen Insignien auf den priesterlichen König hingewiesen, den man in der Gegenwart in Justinian verkörpert sah. Hinweise dieser Art fehlen dagegen gänzlich im Mosaik von S. Vitale; denn der Nimbus ist ihm sicherlich nicht als Vorläufer des Kaisers, sondern Christi beigegeben.

Auf der gegenüberliegenden Wand erkennt man im Bilde der Bewirtung der Drei Männer durch Abraham bei der Eiche Mambre (Taf. 315) die Verwandtschaft mit dem Mosaik in S. Maria Maggiore zu Rom, als dem einzigen anderen Beispiel dieser Szene in der frühchristlichen Mosaikkunst. In S. Maria Maggiore werden drei Phasen des Ereignisses erzählt: der Empfang der Drei Männer durch Abraham, der Auftrag an Sarah die Speisen zu bereiten, die Bewirtung durch Abraham. Das große Wassergefäß im Vordergrund soll wahrscheinlich auf die Fußwaschung der Gäste durch Abraham hinweisen. In S. Vitale scheint dagegen nur eine einzige Szene dargestellt zu sein, welche aber nicht nur die Bewirtung durch Abraham, sondern auch die Prophezeiung der Geburt Isaaks und damit zwei Szenen verbildlichen soll, also jene Ereignisse, die für den Sinn im Zusammenhang des Ganzen von Bedeutung sind. So folgt hier gleichsam als Gegenstück ohne eine historische Verbindung die Opferung Isaaks.

Das letzere Thema ist außerordentlich häufig wiederholt, wenn auch variiert, seit der jüdischen Kunst des dritten Jahrhunderts nachzuweisen. Es erscheint besonders oft in der Malerei der Katakomben und auf den Sarkophagen des vierten Jahrhunderts als einzelne Szene neben solchen gänzlich anderer historischer Herkunft. Sicher lag hier schon der Nachdruck nicht auf der historischen Darstellung, sondern auf der Bedeutung als Typus des Opfers Christi und der Auferstehung.

Nur eine der Szenen aus dem Leben Mosis findet sich in den Mosaiken von S. Maria Maggiore zu Rom, dem umfassendsten, wenn auch nicht ganz vollständig erhaltenen Moseszyklus. Während in S. Maria Maggiore Moses die Schafe in jener bukolischen Idylle hütet, die von den Sarkophagreliefs her wohlbekannt ist, so erscheint in S. Vitale der Hirte Moses nicht als der typische antike Hirt: sein Haupt umfängt ein Nimbus und er steht frontal in einer Felslandschaft, liebkost eines der Schafe, das sich ihm gleichsam schutzsuchend zuwendet (Taf. 316). Er hält aber, ganz ähnlich wie der auf der Weltkugel thronende Christus der Apsis, in seiner Linken eine Buchrolle, mit einem Siegel – die versiegelte Rolle dürfte auf das ihm noch nicht offenbarte Gesetz hinweisen – und stützt sie ebenso auf dem Oberschenkel auf. Zweifellos ist hier, dem typologischen Sinn entsprechend, das heißt also der praefiguratio des Hirten Christus, die Gestalt des Moses an die des Schafe hütenden Christus, des Guten Hirten, bewußt angeglichen, wie ein Vergleich mit dem Bilde des Guten Hirten über der Tür des Mausoleums der Galla Placidia sofort auf das deutlichste vor Augen stellt (Taf. 8). Weiter weist in besonderem Maße die Rolle, die Moses zumal in derselben Weise wie Christus im Mosaik der Apsis hält, auf das künftige von Christus gegebene Gesetz des Neuen Bundes hin.

Nicht häufig sind Darstellungen mit der Berufung des Sandalen lösenden Moses am Brennenden Dornbusch (Taf. 318), wie es in der Schrift berichtet ist, erhalten; ein sehr ähnliches Beispiel, wo Moses auch isoliert erscheint, findet sich schon unter den Fresken des vierten Jahrhunderts der Domitilla-Katakombe zu Rom und erweist damit, daß der Bildvorwurf wesentlich älter ist.

Der Höhepunkt des Lebens Mosis ist die Übergabe des Gesetzes durch Jahwe auf dem Sinai, die Besiegelung des Alten Bundes (Taf. 319). Diese Erscheinung und Offenbarung Gottes gehörte zu den immer wieder dargestellten Theophanien. Beispiele sind vorzüglich auf den frühchristlichen Sarkopha-

gen erhalten, jedoch nicht in der gleichzeitigen Malerei. Wohl sind es sodann Werke der mittelbyzantinischen Buchmalerei, in denen sich die verlorenen älteren widerspiegeln. Während auf den Sarkophagen niemals die Menge der am Fuße des Berges wartenden, erregten Israeliten wiedergegeben ist, haben gerade diese Szene als integrierenden Bestandteil zwei der schönsten Bilder, nämlich im Pariser Psalter Gr. 139 des neunten Jahrhunderts und in der Bibel des Leo Patricius im Vatikan aus dem zehnten: dicht gedrängt, der Erregung durch Geste und Mienen Ausdruck gebend, verharren die Israeliten unterhalb der Bergesfelsen; das Ende der Gruppe bildet jeweils eine ins Profil gestellte Figur mit verhüllten Händen und es folgen solche, die sich frontal präsentieren, deren eine gestikuliert, eine andere die Hände verhüllt hat. Die außerordentliche Ähnlichkeit weist auf einen engen Zusammenhang mit dem Mosaik (Taf. 317): wahrscheinlich ist letzteres also abhängig von einem Vorbild in der Buchmalerei, am wahrscheinlichsten einer Oktateuch-Illustration. Wesentlich dramatischer ist in den Miniaturen die Gesetzesübergabe – es sind außerdem wirklich die Tafeln, nicht eine Rolle wie in S. Vitale wiedergegeben – gegenüber dem ruhigen, sich nicht Gott, sondern mit seinem Antlitz dem Beschauer zuwendenden Moses; nur die gestufte Felslandschaft der Bibel des Patricius Leo ist eng mit dem Mosaik verwandt. Für die Haltung Mosis kann dagegen in mancher Beziehung eine Miniatur des Oktateuchs im Saray von Istanbul zum Vergleich dienen, wo Moses schon die Tafeln empfangen hat und mit beiden erhobenen, verhüllten Händen hält. Demnach scheinen zwei der Moses-Szenen mit Bibel-Illustrationen zusammenzuhängen, und man wird also die Vorbilder der Mosaiken in dieser Bildtradition vermuten.

Von entscheidender Bedeutung für die Geschichte der ikonographischen Zusammenhänge ist nun die Tatsache, daß sowohl das Opfer Isaaks und Abrahams, der die Verheißung hört, als auch Moses am Dornbusch und am Sinai Themen sind, die man bereits zusammen um die Thora-Nische, das Heiligtum also, der Synagoge von Dura Europos verbildlicht hat. So reichen wohl die Wurzeln solcher Zyklen bereits in die jüdische Kunst zurück; aber sicherlich sind sie schon lange vor den Mosaiken von S. Vitale in die christliche Kunst übernommen, mit einer neuen heilsgeschichtlichen Bedeutung erfüllt worden.

Die beiden Propheten-Gestalten, Jesaias und Jeremias (Taf. 320. 321), stehen klar in jener ikonographischen Tradition, der ebenfalls die großen Gestalten zwischen den Fenstern in S. Apollinare Nuovo angehören: auch die etwas variierte Haltung beider, indem Jesaias mit beiden Händen die geschlossene, Jeremias die geöffnete Buchrolle hält, kehrt dort immer wieder. Ganz anders ist der Bildrahmen: in S. Vitale stehen beide auf einer estradenartigen Anlage, zweifellos einer antiken Rednerbühne, auf deren Brüstung der goldene Kranz liegt, der Siegespreis des Martyriums; ein solcher Bildrahmen ist sicher der antiken Tradition entnommen; er scheint auch schon in frühchristlicher Zeit für die Evangelisten in illuminierten Evangeliaren übernommen worden zu sein, wie man aus karolingischen Handschriften, etwa dem Evangeliar der Wiener Schatzkammer, rückschließen möchte.

Auf einen gänzlich anderen Zusammenhang weisen die schwebenden, das Medaillon tragenden Engel auf der Apsiswand und den Seitenwänden (Taf. 314. 315. Abb. 224. 226. 227). Sie haben ihre Vorgänger in den fliegenden, einen Clipeus tragenden Victorien der römischen Triumphal- aber auch der Sepulkralkunst: das Motiv ist bereits in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, schon lange also vor dem Entstehen der ravennatischen Gedenkkirche, in die christliche Kunst übernommen worden, erscheint besonders häufig in der etwa gleichzeitigen sakralen Elfenbein-Plastik, aber auch in den von Justinian gestifteten Mosaiken des Katharinenklosters auf dem Sinai: wie das älteste bekannte christliche Beispiel auf dem Sarkophag von Sarıgüzel im Antikenmuseum von Istanbul mit den Chrismon-Schild tragenden, schwebenden Engeln vermuten läßt, war dieses Motiv in Konstan-

tinopel besonders beliebt und ist von dort aus, wohl selbst bis in den sassanidischen Osten, übertragen worden.

Außergewöhnlich in der frühchristlichen Mosaikkunst sind die Bilder der Evangelisten und ihrer Symbole darüber in einer reich gegliederten Felslandschaft (Taf. 332–335). Schon die Darstellung der Evangelisten zusammen mit ihren Symbolen im frühchristlichen Mosaik scheint selten gewesen zu sein; im allgemeinen bleiben die Symbole allein. Die Verbindung beider ist für eine beträchtliche Anzahl von frühmittelalterlichen Evangelien-Codices charakteristisch: und in der Tat führt sich der Bildvorwurf der Evangelisten und ihrer Symbole in der Landschaft auf Evangelien-Illustrationen zurück. Zum Beispiel zeigt das karolingische Evangeliar des Aachener Münsters die vier Evangelisten in den verschiedenen Phasen der Niederschrift der göttlichen Offenbarung, in einer Berglandschaft sitzend, und über ihnen stehen jeweils die apokalyptischen Wesen, ihre Symbole also. Die Ähnlichkeit mit den vier Evangelisten-Bildern in S. Vitale – zusammengenommen – ist unmittelbar augenfällig, man wird vor allem wahrnehmen, daß hier wie dort über Matthaeus der Himmel erscheint, wie auch je über einem weiteren Evangelisten – in S. Vitale Lukas, im Evangeliar Johannes –, während über den anderen Evangelisten der grünliche oder bläuliche Grund hochgeführt ist. Eine solche Verschiedenheit ist, isoliert gesehen, in S. Vitale unerklärlich, wird aber sofort verständlich, wenn man ein der Miniatur des Aachener Evangeliars ähnliches Vorbild voraussetzt: in S. Vitale hätte demnach der entwerfende Künstler das Vorbild, wohl eine Miniatur eines Evangelien-Codex, die auch das Vorbild der Aachener Miniatur gewesen sein kann, zumindest wiederum auf den selben Archetypus zurückging, in vier Teile zerlegt, die jeder noch auf das deutlichste die Züge des Vorbildes tragen. Sowohl im Aachener Evangeliar wie auch in dem wahrscheinlich etwas älteren Wiener Schatzkammer-Evangeliar sitzen die Evangelisten nicht auf Felsen oder einer anderen natürlichen Sitzgelegenheit, sondern auf Bänken beziehungsweise Klappstühlen. Auch das scheint beim Vorbild der Mosaiken von S. Vitale der Fall gewesen zu sein: beim schreibenden Matthaeus ist das Gewand im Sitz in einer Weise gebauscht, wie es nicht beim Sitzen auf einem Felsen, sondern auf einem Faltstuhl sich bauschen wird: und in der Tat sitzt Matthaeus in ebensolcher Weise, mit demselben Gewandbausch in der von spätantiken Vorbildern abhängigen Miniatur des Wiener Schatzkammer-Evangeliars. Es hätte demnach der entwerfende Künstler in Ravenna die Gestalten von ihren Sitzen gelöst und sie, ohne ihre Haltung und ihre Gewandung zu verändern, in die Felslandschaft versetzt: so erklärte sich auch die weiter unten noch zu erwähnende Tatsache, daß die Evangelisten nirgends wirklich auf den Felsstufen aufsitzen.

Die Evangelisten sind nun nicht schreibend dargestellt – sogar Matthaeus, welcher der Tradition nach den calamus in der Hand führt, hält im Schreiben deutlich inne, denn sein Blick ist nicht auf das Buch gerichtet – oder lesend oder meditierend, sondern sie lassen sich von ihren Symbolen inspirieren, wie es der Blick nach oben deutlich machen soll. Am klarsten kommt diese Tatsache durch den Gestus der ausgestreckten Hand des Engels bei Matthaeus zum Ausdruck (Taf. 332).

Daß die geöffneten Codices der Evangelisten die Namen tragen, bezeugen in Ravenna bereits die Evangelien-Codices auf den Altären der Kuppelmosaiken des Baptisteriums der Kathedrale, und solche mit den Namen versehene Codices halten bereits auf Sarkophagen vom Ende des vierten Jahrhunderts die Evangelisten im Apostel-Kollegium, Darstellungen, die wiederum am ehesten von der Monumental-Malerei abhängig sein werden. Doch ist das in S. Vitale nur bei Markus, Lukas und Johannes der Fall (Abb. 233–235), während auf dem Codex des Matthaeus (Abb. 232) unleserliche, blockartige Zeichen stehen: zweifellos ist hier, genauso wie in dem von der Ecclesia ex circumcisione in S. Sabina zu Rom gehaltenen Codex, hebräische Schrift gemeint. Damit soll die damals allgemeine

Ansicht verdeutlicht werden, daß das Matthaeus-Evangelium das älteste gewesen sei, wie es Hieronymus in der Einleitung zu den vier Evangelien überliefert: "Vom neuen Testament rede ich nun, das unzweifelhaft griechisch ist, außer (dem Evangelium) des Apostels Matthaeus, der als erster in Judaea das Evangelium Christi in hebräischer Schrift herausgab" (Hieron. praef. in quatuor evang.).

Wohl ist die Ikonographie bei keinem anderen Thema der Mosaiken von S. Vitale auf so deutliche und eindeutige Weise Zug um Zug aus der westlichen Bild-Tradition zu erklären.

Wie die Evangelisten-Symbole sind die Städte Jerusalem und Bethlehem (Taf. 348. 349.) als Symbole von Juden- und Heidenkirche integrierender Bestandteil der kirchlichen Bildzyklen gewesen. Erstes erhaltenes Beispiel sind die Bilder beider Städte am Triumphbogen von S. Maria Maggiore, während vorher in S. Pudenziana (um 400) und S. Sabina (422–432) Juden- und Heidenkirche durch weibliche Gestalten als ecclesiae, allegorisiert worden sind.

Die Dekoration des einführenden Bogens an der Apsisstirn hat ihre Wurzeln in der römischen Triumphalkunst; darauf weisen besonders die beiden Adler zu Seiten des Christogramms hin (Taf. 347).

Über die Fläche sich rankende Weinstöcke wie auf den Gewölbelünetten (Taf. 312. 313), die nicht Kantharoi oder Blattkelchen entwachsen, schmücken bereits die Gewölbe der seitlichen Kreuzarme im Mausoleum der Galla Placidia, und auch die Akanthusranken des Presbyteriums-Gewölbes (Taf. 342–345), allerdings ohne jene reiche Belebung durch Getier jeglicher Art, haben Vorgänger in Ravenna im Baptisterium der Kathedrale (Taf. 88–93). Die Akanthusranken sind ein in der Bauplastik des kleinasiatischen Ostens, aber auch in Italien besonders beliebtes, weiterhin vor allem aber in der römischen Mosaikkunst Nordafrikas, weit verbreitetes Motiv, das sodann wohl schon früh in die christliche Kunst kaum verändert übernommen wurde: das erste bedeutende, aber weniger reiche christliche Beispiel schmückt eine der Apsiden der Vorhalle des lateranischen Baptisteriums zu Rom (432–440). Etwa gleichzeitig mit S. Vitale dürften dagegen die viel weniger reichen Ranken im Vierungs-Gewölbe der Kirche von Casaranello in der Terra d'Otranto sein. Zweifellos erhielt das ursprünglich dekorative Motiv den Sinn als Lebensbaum erst in der christlichen Kunst.

Die das Medaillon mit dem Lamm im Scheitel des Presbyteriums-Gewölbes tragenden Engel haben ihre unmittelbaren Vorgänger in denen der Erzbischöflichen Kapelle (Abb. 225 Taf. 220), während das Lamm im Gewölbescheitel selbst nicht in Ravenna, sondern bereits in dem der Mitte des fünften Jahrhunderts angehörigen Johannes-Oratorium am lateranischen Baptisterium zu Rom an der entsprechenden Stelle des Gewölbes dargestellt ist: dort umfängt jedoch das Lamm ein Kranz, dessen vier klar abgesetzte Abschnitte von Blumen und Früchten die vier Jahreszeiten bedeuten.

Das ganze Gewölbemosaik des Presbyteriums muß schon im Mittelalter weit über Ravenna hinaus berühmt gewesen sein: in vorromanischer Zeit hat man es in einem Nebenraum des Chores im Dom von Torcello kopiert.

Das großartige Bild des Apsisgewölbes ist ein bezeichnendes Beispiel für die Vermischung von östlichen und westlichen Motiven in der Ikonographie ravennatischer Mosaiken (Taf. 351–357). Sicher ist die ganze Szene der praesentatio, die Zuführung des Titelheiligen und des Kirchengründers Ecclesius zum thronenden Christus, ein überall verbreitetes Thema gewesen, wie man aus den stadtrömischen Beispielen, dem Apsismosaik in der Kirche der hll. Cosmas und Damianus, gestiftet durch Papst Felix IV. (526–530) und dem Triumphbogenmosaik von S. Lorenzo fuori le mura, gestiftet durch Papst Pelagius II. (579–590), wo allerdings jeweils die Apostelfürsten die Geleiter von Titelheiligen und Stiftern sind, sowie aus den Nachrichten über die Stephanskirche zu Gaza in Palästina, einer Gründung Justinians, erschließen kann. Daß in einer einem Märtyrer geweihten Kirche Christus im Zentrum des Hauptbildes in der Apsis sitzt und der Titelheilige Christus zugeführt wird, also nur eine

Begleitfigur Christi darstellt, mag von der späteren Entwicklung des Heiligenbildes her gesehen merkwürdig erscheinen, ist aber für die ganze frühchristliche Zeit verbindlich. Erst im siebenten Jahrhundert ist das erste Mal im Apsismosaik von S. Agnese fuori le mura in Rom (625–630) die Titelheilige im Zentrum nachweisbar.

Der auf der Weltkugel Thronende, als Weltenherrscher oder auch Weltenrichter, ist ein im antiken Westen heimischer Bildvorwurf, der bereits um die Mitte des vierten Jahrhunderts in den Mosaiken von S. Costanza zu Rom erscheint und in der folgenden Zeit mehrfach wiederkehrt. Dagegen sind die beiden Engel als Zeremonienmeister, wie sie in Ravenna bereits in S. Apollinare Nuovo, allerdings zu viert, Christus begleiten, ein sicher der konstantinopler Ikonographie eigener Zug, der wieder für Gaza in Palästina überliefert und später in Byzanz und seinem Kreis immer wieder nachzuweisen ist. In Rom dagegen bleiben die beiden Apostelfürsten Christi nächste und ständige Begleiter.

Auch die auf das Buch mit den Sieben Siegeln der Apokalypse hinweisende Buchrolle Christi ist sicher ein Element, das der westlichen Ikonographie angehört, wie alle Anspielungen auf die johanneische Offenbarung, wie vor allem die vier am Berge des Paradieses entspringenden Flüsse.

So erweisen sich eine große Anzahl ikonographischer Züge der Mosaiken als westlich: der als Hohepriester und nicht wie in Byzanz als Basileus und Priester, gekleidete Melchisedek, die Landschaft mit den Evangelisten und ihren Symbolen, das apokalyptische Lamm vor dem Thron, das Holz des Lebens, der auf der Weltkugel thronende Christus, die Paradiesesflüsse; auch der das Lamm mit erhobenen Händen darbringende Abel scheint in der westlichen Ikonographie ausgebildet zu sein.

Universalen Charakter werden dagegen die Rundbildnisse der Apostel, die Medaillon tragenden Engel sowie die Szenen aus dem Leben Abrahams gehabt haben. Wohl kann man für manche Mosesszenen in ihrer charakteristischen Ausbildung nur spätere, östliche Gegenstücke nachweisen, was aber nicht besagt, daß sie nicht auch zum Bildschatz der kirchlichen Malerei des Westens gehört hätten. Wären sie in der Tat östlicher Herkunft, so würden sie neben den Christus begleitenden (Erz-) Engeln ein weiteres Element sein, das auch in dieser die lebendige Verbindung mit der östlichen Hauptstadt erweist.

Die beiden Bilder mit der Darbringung von Kelch und Patene durch Kaiser und Kaiserin sind die einzigen erhaltenen kaiserlichen Zeremonienbilder der christlichen Antike überhaupt. Sie sind damit die einzigen Vertreter einer Bildgattung, die, zwar in der Reichshauptstadt entstanden, nicht nur dort eine hervorragende Bedeutung gehabt haben muß. Aus den Schriftquellen kennen wir Beispiele im kaiserlichen Palast zu Konstantinopel; auch in Ravenna scheint es solche Bilder im Palast gegeben zu haben. In S. Giovanni Evangelista waren sogar zwei Kaiserpaare als Darbringende dargestellt: hier handelte es sich aber, soweit es die Quellen erkennen lassen, um je ein Bild, wo in jedem das Kaiserpaar zusammen erschien; andererseits war im Zentrum der Bischof isoliert bei der Messe verbildlicht. Demnach werden die Bilder in S. Giovanni Evangelista nicht die unmittelbaren Vorlagen für die Kaisermosaiken in S. Vitale gewesen sein. Möglicherweise richteten sich letztere in ihren Hauptzügen nach aus Konstantinopel stammenden Vorlagen: es könnten dann der dem Kaiser voranschreitende Bischof, der weltliche Würdenträger zwischen beiden und vielleicht auch die beiden Diakone dem Vorbild zugefügt sein, ebenso wie auf der anderen Seite im Theodorabild der Brunnen und der zum Vorhang ausgestreckte Arm des Theodora voranschreitenden Würdenträgers. So wird man die Bilder in Ravenna selbst entworfen haben, sie den besonderen, nicht nur räumlichen Verhältnissen anpassend, wofür die hervorgehobene Stellung des Bischofs ein beredtes Zeugnis darstellt.

KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG DER MOSAIKEN

Wie wir erkannten, bilden in den Mosaiken von S. Vitale biblische Ereignisse und Gestalten, Künder und Symbole des Heils und der Heilsgeschichte eine visionäre Einheit. Der Verbildlichung einer solchen visionären Schau entsprechen die künstlerischen Mittel. Doch sind diese nicht gleich in den Mosaiken des einführenden Triumphbogens, den Mosaiken des Presbyteriums und der Apsis.

In weitaus stärkerem Maße als je zuvor in Ravenna verzichtete man in den Presbyteriumsmosaiken auf eine Reihe von solchen künstlerischen Mitteln, die geradezu als Voraussetzungen des Illusionismus aufgefaßt werden können, des Darstellens 'irdischer Realität'.

Die Komposition der Mosaiken ist gänzlich nach den Achsen des Gebäudes ausgerichtet, und im Presbyterium entsprechen sich auf den gegenüberliegenden Seiten Motive und Farben oft bis in die Einzelheiten (Taf. 312–317). Der Kompositions-Zusammenhang des Ganzen wird also der einzelnen Figur oder Szene übergeordnet, sie geht darin auf und bildet formal Entsprechungen zu andern Szenen oder deren Figuren. Die Bilder der Lünetten wiederum, der Zwickel daneben und darüber der Felder neben den Emporenöffnungen bilden wohl selbständige Einheiten, die jeweils im Gegenüber ihre genaue Entsprechung haben, und ihre Kompositionen sind untereinander nicht beziehungslos: die Mittelachse, die durch die Kreuzmedaillons geht und auf die sich die Evangelisten, die Propheten und die Mosesszenen beziehen, ist zugleich die Mittelachse der Lünettenbilder.

Es sind weiter in stärkstem Maße die farbigen Gründe, welche diese Mosaiken nach dem Geiste der Symmetrie zu einer künstlerischen Einheit zusammenschließen. Damit der grünen Grundfarbe der Landschaften am Horeb oder Sinai eine grüne Fläche auf der Gegenseite der Mittelachse entspreche, hat man den Rhetorenbühnen, in denen die Propheten stehen, diese für Architekturen ungewöhnlichste Farbe gegeben; alles wiederholt sich darüber in der grünen Landschaft um die Evangelisten, und nicht zufällig kehrt dieser grüne Grund in den Lünettenbildern wieder. In der Mitte wird sodann im farbigen Kontrast der besondere visionäre Charakter der Kreuzeserscheinung (in Gestalt des von schwebenden Engeln getragenen Kreuz-Medaillons) durch den nächtlich tief dunklen Grund gesteigert.

In den Lünetten der Presbyteriumswände herrschen rigorose, alles sich unterordnende Zentralkompositionen (Taf. 314. 315): auf beiden Seiten bilden ein Altar beziehungsweise ein Speisetisch das Zentrum, in der südlichen Lünette im Himmel über dem Altar, genau in der Achse, die Hand Gottes; nördlich sitzt hinter dem Speisetisch in der Achse der mittlere der Drei Männer, der HERR, nach der patristischen Exegese. Im Süden stehen in gleichem Abstand jeweils zum Altar Abel und Melchisedek, während im Norden, wo mehr Figuren erscheinen, da man zwei Szenen in einer Komposition zusammenfaßte, die Beziehungen komplizierter sind. So werden hier in einer Komposition ganz verschiedene Elemente gleichwertig behandelt. Bildet der mittlere der Drei Männer unter dem Kreuz im Medaillon die Mitte, so entsprechen sich in gleichem Abstand zu den Seiten links die Eiche Mambre, rechts der Kopf des Widders, sodann der darbringende dem opfernden Abraham, und schließlich entsprechen sich symmetrisch zur Mitte Sarah und ihr Sohn Isaak auf dem Altar, wohl eine bedeutungsvolle Anspielung über die Komposition auf Sinnzusammenhänge, nämlich Verheißung und Geburt Isaaks.

Doch sind in diese Zentralkomposition zwei Szenen eingebunden, die, jede für sich, wiederum deutlich eine Kompositions-Einheit bilden: links die Bewirtung, bei der die Mittelachse durch die Schüssel mit dem Kalb, also durch die Gabe an den Herrn, geht, sich jedoch letztlich zwei Teile scheiden, jener Abrahams und Sarahs und der andere mit den Drei. Sie trennt die Eiche und ein freier Raum voneinander, in dem sich auf der Schüssel nur das Kalb befindet, die menschlichen

Gestalten jedoch in weitem Abstand gehalten sind. Die scharfe Zweiteilung durch ein freies Stück des Grundes machen in dieser Komposition die Caesur zu einem wichtigen Element. Rechts bildet die Opferung einen gesonderten Aufbau, dessen breite Basis der Widder und der Altar mit Isaak und dessen Spitze das Haupt Abrahams bilden, zu dem die Schräge des Gewandsaumes links und rechts der schräg in die Tiefe führende Körper Isaaks hinführen. Diese beiden, als selbständige Einheiten komponierten Bilder sind die Elemente, aus denen sich das ganze Lünettenbild zusammensetzt: aber das geschah nicht durch ein einfaches Nebeneinanderstellen, sondern durch das Einbeziehen beider Kompositionen in ein neues achsialsymmetrisches Bildsystem.

Es herrscht also in den Presbyteriumsmosaiken ein kompliziertes System formaler Beziehungen und Entsprechungen, das allem anderen als illusionistischen Vorstellungen günstig ist.

Das Größenverhältnis der Figuren zueinander ist nicht durch natürliche Maßbeziehungen bestimmt, sondern durch die Stellung innerhalb der Komposition (Taf. 312. 313). Gleich groß sind Abel und Melchisedek, allerdings letzterer einschließlich seines Nimbus, der sandalenlösende Moses und der sitzende Matthaeus darüber, ebenso wie der stehende Jeremias und der sitzende Markus. Wieder sind auf der Nordseite die Beziehungen komplizierter. Im Lünettenmosaik wird nur bei den Drei Männern die Isokephalie eingehalten; sie sind jedoch höher als die stehenden Gestalten derselben Szene gerückt, aber als Sitzende gleich groß wie der stehende darbringende Abraham, der wiederum größer als die ebenfalls stehende Sarah ist. Als größte fällt die Figur des opfernden Abraham heraus; sie hat aber ungefähr die Dimension des Gesetz empfangenden Moses, des Propheten Jeremias und weiterhin auch der sitzenden Evangelisten darüber. Auf beiden Seiten sind also die Evangelisten als Sitzende gleich hoch wie die stehenden Gestalten darunter und damit als wesentlich größer vorgestellt: wohl soll hierin ihre zentrale Stelle in der Heilsgeschichte ihren Ausdruck finden. Es ist bezeichnend, daß ähnliche Größenverhältnisse im Apsismosaik (Taf. 311. 351–353) wiederkehren. Der auf der Weltkugel thronende Christus ist annähernd gleich groß wie die stehenden Engel; er hat demnach die größte Gestalt. Bei diesen drei zentralen Gestalten herrscht die Isokephalie, während der Kopf des Vitalis etwas tiefer und der des episcopus mandans, Ecclesius, erheblich tiefer liegt: hier drücken also die Größenordnungen, selbst in den Köpfen, die Rangstufen der Dargestellten auf das klarste aus.

Die Eigenschaften, welche die Mosaiken von S. Vitale am stärksten von allen vorausgehenden abheben, sind bedingt durch die Führung von Licht und Schatten und die sich daraus ergebende Modellierung, Atmosphäre und Raum. Einige der charakteristischen Züge waren bereits in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo vorbereitet. Wenn auch das räumliche Element überhaupt in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo durch den glatten goldenen Grund spärlich entwickelt ist, so erzeugten doch die Schlagschatten auf dem grünen Bodenstreifen im ganzen eine gewisse Illusion von Tiefe und Raum. Das ist nun in den Presbyteriumsmosaiken von S. Vitale nicht mehr der Fall. Am besten führen die Landschaften der Lünettenbilder dieses Phänomen vor Augen. In der Südlünette (Taf. 314 322. 323) werfen die Gestalten keinen Schatten auf den Boden und dieser setzt sich nicht vom Hintergrund ab: der ganze Grund ist eine gleichmäßig gefärbte, gleichsam hochgeklappte Fläche: den Horizont bildet eine leicht ansteigende Linie, doch wird er rechts wieder etwas herabgezogen. Auch in der Nordlünette sind Boden und Hintergrund nicht gegeneinander abgesetzt (Taf. 315. 326. 327). Umso deutlicher erweisen die Felsen hinter dem Abrahamsopfer und hinter dem darbringenden Abraham, daß der grüne Grund nicht nur 'Boden', sondern vorzüglich aufgehender Grund ist, der sich also gegen den Boden absetzen müßte. Wohl ist sodann eine Standfläche in den Estraden der Propheten, bei der aufsteigenden Felslandschaft der Mosesszenen und den Evangelisten meist einigermaßen zu unter-

scheiden, wenn auch beim Moses der Gesetzesübergabe die Felsstufe, auf der er steht, absatzlos in den Hintergrund übergeht.

In welchem Maße das Fehlen von Schattung und Räumlichkeit zu einer wahren Ambiguität des Bildeindrucks führen kann, zeigt am besten der die Schafe hütende Moses (Taf. 316). Die Buchrolle stützt er auf den leicht angezogenen linken Oberschenkel auf und läßt ihn in dieser Beziehung die traditionelle Haltung des Sitzenden, wie etwa des sitzenden Christus mit der Buchrolle, einnehmen. Doch ist das rechte Bein gestreckt, die Gestalt also stehend vorgestellt, weswegen sodann die Stellung des linken Beines durch das erhöhte Aufstehen des linken Fußes auf einem Felsstück glaubhaft gemacht wird. Da innerhalb der Felsstufen der Raum um die Gestalt glatt ausgespart bleibt und sie damit gleichsam in und nicht vor den Felsen steht, unterstützt kein Element der Landschaft, das heißt der räumlichen Umgebung, eine Vorstellung des Verhältnisses der Gestalt zum Raum. In der Tat werden nun auch andere Gestalten aus dem Grunde 'ausgespart' und um sie eine glatte Fläche gelegt, wie beim Moses der Gesetzesübergabe, wo rechts neben der Gestalt die Konturen der Felsen deutlich gezeichnet sind; sie begleiten den Kontur des Gewandes in geringem Abstand und dazwischen wird ein glatter Grund sichtbar, auf dem auch Moses aufsteht: so scheint das Ganze schluchtartig ausgehöhlt.

Während das Sitzmotiv bei den Evangelisten Lukas und Johannes der Vorstellung entspricht (Taf. 333. 335), fehlt bei Markus (Taf. 334) selbst eine Andeutung der Sitzfläche. Matthaeus sitzt schräg (Taf. 332), wohl auf der Höhe einer Felsschwelle, doch ist das Gewand unter dem Oberschenkel in einer beim Sitzen auf Felsen nicht natürlichen Art in Falten gebauscht, was, wie erwähnt, aller Wahrscheinlichkeit nach von dem Vorbild abhängt, wo der Evangelist auf einem Faltstuhl gesessen haben wird: aber die unnatürliche Wirkung ist wiederum einer illusionistisch-räumlichen Vorstellung nicht günstig.

Nirgends wirft eine der Evangelistengestalten einen Schlagschatten, überall bleibt die linke Seite des Hintergrundes gänzlich schattenlos. Diese auch bei allen anderen Figuren und Gegenständen zu beobachtende Tatsache ist eine mit dieser Konsequenz in den vorausgehenden Mosaiken unbekannte Erscheinung.

Gemäß der fast allgemein nach rechts gehenden Parallel-Projektion, die in der Spätantike fast durchgängig die Funktion einer Perspektive erfüllte, fällt das Licht in der spätantiken Malerei normalerweise von links her ein, nach links liegen also die hell erleuchteten Teile der Gestalten, nach rechts fallen die Schatten, was jedoch gelegentlich von rechts kommendes Licht und nach links fallende Schatten nicht ausschließt. Das Schema des von links einfallenden Lichtes herrscht nun auch durchgehend in den Mosaiken von S. Vitale: daher scheint das Licht auf der Nordseite gleichsam von Westen, in der Apsis von Norden und auf der Südseite von Osten zu kommen, es ist also wie immer in der vorneuzeitlichen Malerei, nicht eine einzige natürliche, alle Teile belichtende Quelle angenommen.

Entsprechend der Lichtführung von links her haben die frühchristlichen Mosaiken in ihrer großen Mehrzahl Schlagschatten nach rechts, wie man sich leicht durch eine Übersicht der stadtrömischen und ravennatischen Mosaiken des fünften und beginnenden sechsten Jahrhunderts überzeugen kann. Nichts dergleichen zeigen dagegen die Mosaiken von S. Vitale: im Gegensatz zu dem auf Körpern und Gegenständen selbst herrschenden linken Licht und dem rechten Schatten, werfen weder die ganzen Gestalten noch ihre Füße, noch ein Gegenstand einen von der von links hereinfallenden Lichtquelle bewirkten Schatten nach rechts. Wohl gibt es seltene Beispiele von 'Schlagschatten', wie unter dem Moses der Gesetzesübergabe (Taf. 319), unter dem Abraham des Opfers (Taf. 327), unter Jesaias (Taf. 320) und schließlich sogar unter dem Erzengel (Taf. 353) rechts von Christus in

der Apsis: doch gehen sie in die entgegengesetzte Richtung, nämlich als seien sie durch ein von rechts kommendes Licht hervorgerufen. Diese Schatten sind also nur ein koloristisches Mittel zum Verdeutlichen, zum Abheben etwa eines unteren, hellen Gewandsaumes gegen einen dunkleren Grund. Es handelt sich nicht um eine Raum und Atmosphäre erzeugende Schattierung.

Im Schatten liegende Partien können ganz verschieden behandelt werden; dafür ist bezeichnend der Altar (Taf. 314) zwischen Abel und Melchisedek: die im Schatten des von links kommenden Lichtes liegende rechte Nebenseite zeigt an den Kanten der Vorderseite und der Oberfläche dunkle Schatten in den Falten des Leintuches, wodurch sich auf das deutlichste die drei Seiten voneinander absetzen. Doch sind die Schatten in den Falten nicht über die ganze Seite durchgeführt, sie brechen gleichsam mitten drin ab, und das Kolorit der Falten der im Lichte liegenden Vorderseite wird für den Rest der ja im Schatten liegenden Nebenseite aufgenommen. Der Grund für dieses Phänomen dürfte der gewollte Kontrast zur purpurnen, also dunklen Lacerna Melchisedeks sein, die rechts auf der ganzen Länge das Leintuch des Altars begrenzt. So heben sich beide Elemente auf das deutlichste durch einen stärkeren, lebhaften Kontrast gegeneinander ab. Es sind also die Schatten nicht Mittel, um eine Vorstellung von Atmosphäre und Raumtiefe zu erzeugen, sondern sie werden zum Mittel des Verdeutlichens einzelner Elemente der Komposition, des Hervorhebens oder sogar des Kontrastes.

In den Presbyteriums- und den Kaisermosaiken (Taf. 312. 313. 358. 359) findet sich nun eine Art des Schattens, seltener auch eines Lichtes, die wohl schon gelegentlich in den Mosaiken des fünften Jahrhunderts in Rom – etwa in den Langhausmosaiken von S. Maria Maggiore – oder in Ravenna – im Mausoleum der Galla Placidia – zur Anwendung kamen: da sie die Konturen der Figuren und Gegenstände begleiten, wird man sie am besten als Konturschatten und als Konturlicht bezeichnen. Solche Schatten und Lichter scheinen von keiner Lichtquelle abhängig zu sein, denn sie verlaufen meist parallel zu den Konturen, um Figuren und Gegenstände von ihrer Umgebung ab- oder aus dem Grund herauszuheben und zu unterscheiden. Im allgemeinen findet sich der Konturschatten auf der linken Seite des geschatteten Elementes, gerade dort also, wo unverdeckt das die Körper modellierende Licht hingelangen müßte. Doch kann ein Konturschatten auch eine Figur oder einen Gegenstand auf mehreren Seiten umgeben, ja umschließen, wofür in S. Vitale das beste Beispiel der Widder des Abrahams-Opfers (Abb. 237) bietet: der Kontrast wird noch dadurch verstärkt, daß der Kontur selbst am Rücken nicht von einer dunklen, von dem Schatten der Rückenrundung her abgestuften, sondern von einer weißen, mit dieser Rückenrundung kontrastierenden Linie gebildet wird, ein eindringliches Beispiel der Ornamentalisierung der Farben und Linien.

Das Konturlicht dagegen zeigt sich in wenig auffälliger Weise um den Löwen des Markus (Taf. 341) und um das Bäumchen rechts vom Opferaltar Isaaks (Taf. 327), aufs deutlichste um den Baum links von Abel (Taf. 324), am wirkungsvollsten jedoch um das Haupt des opfernden Abraham (Taf. 329).

Es sind also die Mehrzahl der Gestalten und Gegenstände auf Nord- und Südwand des Presbyteriums durch Konturschatten von der Grundfläche abgesetzt, während das Konturlicht seltener Anwendung findet. Die Fläche nun der Konturschatten vermittelt einen eigentümlichen optischen Eindruck, nämlich des Konkaven, einer Höhlung gleichsam, welche die entsprechende Gestalt oder den Gegenstand umfängt. So scheinen die umschatteten Körper in einer Fläche mit dem Grunde zu liegen. Zudem wirkt das außergewöhnliche Betonen des Konturs als unplastisches, graphisches Element.

Solche Erscheinungen gehen nun ganz mit der Art zusammen, wie die Körper selbst angelegt sind. Es herrschen härteste Kontraste: in den weißen Gewändern steht grelle Helle gegen dunkle Konturen und Schatten-Linien. Die Gewänder sind fast nie durch weiche Übergänge geschattet, wie das in den

Mosaiken des fünften Jahrhunderts in so viel stärkerem Maße der Fall war: so suchte man in den Mosaiken des Mausoleums der Galla Placidia durch weiche Übergänge und ein allmähliches Abstufen plastische Wirkungen zu erreichen. In S. Vitale ist alles durch harte Linienstränge gezeichnet. Diese Innenschatten der Figuren bestehen zumeist aus unmodellierten, flächigen Streifen, und gegen die Farbstreifen hat man oft dunkle, schwarz wirkende Konturlinien gesetzt, ja manche Gewandfalten sind auf beiden Seiten durch eine dunkle Linie konturiert, gleichsam begrenzt, sie gleichen flachen Bändern und haben dadurch ihren plastischen Charakter verloren. Bestenfalls haben die konvexen Falten einen röhrenartigen Aspekt, die konkaven dagegen oft die Härte architektonischer Kanelluren, was besonders bei den großen Engelgestalten des Apsismosaiks auffällt; aber auch die Büsten der Medaillons des Triumphbogens haben in dieser Weise gezeichnete Gewänder.

In den Figuren verhindern mitunter die harten Kontraste von Licht und Schatten ein klares, körperliches Bild; dafür dürfte der Löwe des Markus (Taf. 341) das beste Beispiel sein: auf Brust und Bauch sind Rippen und einige Muskelstränge durch Lichter gegenüber der dunklen, unten sogar noch breit konturierten Leib-Fläche hervorgehoben, daß alles gleich einem Stilleben verselbständigt und damit letztlich ornamental erscheint.

Die Presbyteriumsmosaiken von S. Vitale und ihr Stil sind also im besonderen davon geprägt, daß Licht und Schatten zusammen nicht von einer 'natürlichen' Lichtquelle bestimmt sind, das heißt, daß alle Lichter und alle Schatten von ein und derselben Quelle abhängen: beide können, neben dem nach dem allgemein gebräuchlichen Schema von links gedachten Lichteinfall unabhängig davon, nämlich als Funktion der Konturen, auftreten. Das Fehlen der Schlagschatten hat zur Folge, daß nichts illusionistisch in die Tiefe führt – es sei denn die gleichsam optische Täuschung der Konkavität in den Konturschatten – oder nach vorn weist. Überdies sind Boden- und Raumgrenzen oft nicht angegeben, Sitzflächen nicht begrenzt und gehen in die zum Teil als nicht horizontal verlaufend gedachte Gesamtfläche über. So fehlen Raumtiefe und Atmosphäre, es herrschen die Flächen. Diese Flächen nun sind durch lebhafte Variation der Farben, ein Abwechseln in den Farbgründen, belebt, was wohl nicht eine atmosphärische Wirkung schaffte, aber alles verlebendigt, im Gegensatz zur Strenge der Komposition, der Flachheit des Ganzen, dem Mangel an Modellierung der Körper und an atmosphärischer Tiefe. Das gilt aber ebenso für vegetabilische Motive wie die Lebensbaum-Ranken des Presbyteriums-Gewölbes: die Farben sind ornamental verwendet, sodann ist alles eher gezeichnet als modelliert; man vergleiche damit etwa die Ranken im Baptisterium der Kathedrale und man wird noch besser erkennen, in welchem Maße in S. Vitale alles ornamental abstrahiert ist.

Hinweise und Vergleiche haben immer wieder vor Augen geführt, daß der Aufbau der Gestalten und die Bildung der Gewänder überall in den Mosaiken von S. Vitale, also nicht nur in den Presbyteriumsmosaiken, sehr ähnlich, wenn nicht gleich sind. Auch die Ornamentalisierung und die räumliche Auffassung erscheinen dort, wo ein Vergleich möglich ist, verwandt: im Apsismosaik (Taf. 311. 351–353), vor allem aber in den Kaisermosaiken (Taf. 358. 359), herrscht die Fläche, wo besonders beim Theodora-Mosaik trotz der Tiefenstaffelung der Gestalten jede Tiefenwirkung vermieden ist, und es scheinen die Figuren und die hinter ihnen sich breitende Nischenarchitektur eng aufeinander, in einer Ebene, zu stehen.

Aber diese Tatsache darf nicht darüber hinweg sehen lassen, daß die Mosaiken des Triumphbogens, des Presbyteriums und der Apsis sich jeweils voneinander auf das klarste unterscheiden. Diese Unterschiede sind jedoch im wesentlichen nicht solche des historischen Stils, sondern des Genos-Stils, also es ist eher ein Differenziertsein in den Rang- oder Wertungsstufen. Vom Presbyterium zur Apsis sind die Formen ins Monumentale gesteigert; die Figuren im allgemeinen größer, aber auch bei annähernd

gleichen Dimensionen wird das Detail, vor allem in den Gesichtern, feiner ausgearbeitet: und gerade hierin finden sich die stärksten Unterschiede. Während die Apsismosaiken, und zwar sowohl die des Gewölbes als auch jene des Gewändes, den erhabenen Stil zeigen, herrscht im Presbyterium der schlichte, und im einführenden Triumphbogen sind die Bildnisse Christi, der Apostel sowie von Gervasius und Protasius zu einer verhaltenen Monumentalität gesteigert.

Es sind also gewollte Unterschiede, Steigerungen, dort, wo der Schwerpunkt des Ganzen liegt.

Daß man in einem Zyklus durch Formen Akzente setzte, die Wirkung steigerte, auf diese Weise also auf die Kulminationspunkte des Bildprogramms hinwies, muß für die spätantike und frühchristliche Bildkunst bezeichnend gewesen sein. Schon auf einem kaiserlichen, profanen Denkmal wie dem Triumphbogen Kaiser Konstantins des Großen in Rom ist ein solches Betonen und Steigern durch besondere Formung augenfällig, und in der Mosaikkunst bieten die Mosaiken von S. Maria Maggiore zu Rom, des Langhauses einerseits, des Triumphbogens andererseits, wohl das bekannteste, und zugleich historisch am längsten immer wieder verkannte Beispiel. Im sechsten Jahrhundert zeigen in Rom Apsis- und Triumphbogen-Mosaiken von SS. Cosma e Damiano jene Unterschiede in Dimension und Ausführung, und etwas später, wenige Jahre vor dem Entstehen der Mosaiken in S. Vitale, hat man in Ravenna selbst bei den Mosaiken von S. Michele in Africisco entsprechende, außerordentlich verschiedene formale Akzente in Apsis- und Triumphbogen-Mosaiken gesetzt. Aber auch in der Plastik werden um die Mitte des sechsten Jahrhunderts an ein und demselben Denkmal verschiedene Genos-Stile angewandt, wofür ein S. Vitale gleichzeitiges, in Ravenna verwahrtes Kunstwerk bedeutendes Zeugnis ist, der Elfenbeinthron des Maximian.

Nun ist es weiterhin eine Tatsache, daß keineswegs die Formen in jeder der drei Mosaik-Gruppen selbst gleichartig sind. Denn erhebliche Unterschiede herrschen zwischen einer Reihe von Bildnisbüsten des Triumphbogens (Taf. 334–339), zwischen den Mosaiken der Nord- und Südseite des Presbyteriums (Taf. 312. 313) und wiederum zwischen einzelnen Partien jeder Seite, sowie in den Mosaiken der Apsiskalotte (Taf. 351–357) und den Kaisermosaiken (Taf. 358–375). Hieraus spricht nun nicht eine Verschiedenheit des historischen oder des Genos-Stils, sondern die selbstverständliche Tatsache der Mitarbeit verschiedener Künstler, ja Künstlergruppen oder Werkstätten, die gemeinsam die Aufgabe, nach einem einheitlichen Gesamt-Projekt, erfüllten.

Daß mindestens zwei Werkstätten beziehungsweise geschlossene Mosaizisten-Gruppen in S. Vitale tätig waren, muß man aus der verschiedenen Technik der Mosaiken am Triumphbogen und im Presbyterium einerseits, im Gewölbe und den Gewänden der Apsis andererseits, erschließen: denn im allgemeinen sind solche technischen Fertigkeiten einer geschlossenen Gruppe oder einer Werkstätte eigen und die Individuen befolgen 'geschlossen' diese jeweiligen Praktiken; es sind jene Merkmale, mit denen am deutlichsten sich eine Werkgruppe von einer anderen abhebt. Die Hauptunterschiede sind schon von den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo her geläufig: in der Apsis verwendete man ausschließlich Tesseren aus Glasfluß, an anderem Material kommen nur Perlmuttscheiben zur Nachbildung der Perlen vor, während in den übrigen Mosaiken das Perlmutt fehlt und die weißen Tesseren ausschließlich aus Marmor bestehen.

Es ist von besonderer Wichtigkeit, daß man für die Apsismosaiken (Taf. 351–357), diejenigen also, welche den erhabenen Stil vertreten, eine besondere Werkstatt verpflichtete, deren technische Praktiken von besonderer Raffinesse gewesen zu sein scheinen und die sich deshalb heraushob. Dieser Werkstatt verdankt man ohne jeden Zweifel auch die Kaisermosaiken (Taf. 358–375): die sehr charakteristische Art der Gewandfalten der Engels-Gewänder in der Apsiskalotte kehrt wieder etwa bei dem Würdenträger links von Theodora; das Seidenmuster des Gewandes der Hofdame rechts von

Theodora dagegen in der Chlamys des Vitalis. Daß die drei Mosaiken der Apsis einer Künstlergruppe verdankt werden, bestätigen weiter Vergleiche an den Köpfen: die nicht nur technischen, sondern besonders auch künstlerischen Raffinements des Christuskopfes (Taf. 351), deutlicher aber noch des Vitaliskopfes (Taf. 357) finden sich wieder auf das ähnlichste beim Kopf Maximians (Taf. 373) und jenem des Würdenträgers zwischen Kaiser und Bischof (Taf. 372). Diese Porträts verdienen als Werke des bedeutendsten in S. Vitale tätigen Meisters besondere Aufmerksamkeit: während es sich bei den Bildern Justinians und Theodoras (Taf. 365. 371) zweifellos um Kopien nach solchen Porträts handelt, die nach der Einnahme durch die oströmischen Truppen im Jahre 540 nach Ravenna zur Veröffentlichung aus Konstantinopel übersandt wurden, Bilder also, die gleichsam stellvertretend für Kaiser und Kaiserin in die westliche Hauptstadt einzogen, weiterhin die Bilder der Maximian voranschreitenden Diakonen (Taf. 375) wohl eher individualisierte Typen als Wiedergabe von realen Individuen sind, so werden die Bilder Maximians (Taf. 373) und jenes des Würdenträgers (Taf. 372) links von ihm als wirkliche Porträts nach dem Leben verfertigt worden sein. Der Mosaizist, der alle technischen Möglichkeiten, sowohl der Variation der Formen der einzelnen Mosaik-Tesseren als auch ihrer Zusammensetzung, völlig beherrschte, verfuhr in diesen Werken mit einem zu den idealisierten Bildern des Christus-Kopfes (Taf. VIII), aber auch des Justinian-Porträts (Taf. 371), in sichtlichem Gegensatz stehenden Realismus: keine Symmetrie, sondern die natürliche Verschiedenheit der Gesichtshälften, kein Verschönern der Züge, sondern Festhalten des Charakteristischen, sei es die hohläugige Magerkeit des Bischofs oder der Ansatz zur Beleibtheit beim Würdenträger, Ausdruck wirklicher Askese oder von weltlicher Härte, ja des Fähigseins zur Grausamkeit, vermitteln die physische wie die geistige Natur dieser Persönlichkeiten mit einer solchen Meisterschaft, wie sie dem höchsten Können der römischen Porträt-Tradition von jeher entsprach; zugleich Zeichen, daß noch gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts Künstler von hohen Fähigkeiten aufs beste jene Tradition lebendig erhielten, die nun schon über ein halbes Jahrtausend bis in das Zeitalter der römischen Republik hinabreichte.

Wohl rufen die Presbyteriums-Mosaiken bei einer flüchtigen Betrachtung einen einheitlichen Eindruck hervor; ein näheres Eingehen lehrt jedoch die starken Unterschiede erkennen, die zweifellos auf die Tätigkeit verschiedener Künstler zurückgeführt werden müssen. Es sind etwa folgende Hauptgruppen zu unterscheiden. Die Mosaiken der Nordlünette (Taf. 326–331) vertreten zweifellos die höchste künstlerische Qualität der Mosaiken des Presbyteriums. Die hier tätigen Künstler – ein Meister mit einem oder mehreren Mitarbeitern – verfertigten wohl auch die Mosaiken in den Zwikkeln um die Nordlünette (Taf. 313). Andere Mosaizisten dagegen verfertigten die Mosaiken der Südlünette (Taf. 322–325). Möglicherweise schufen auf der Südseite jedoch die beiden Moses-Szenen (Taf. 318. 319) und die Gestalt des Isaias (Taf. 320) wieder andere Künstler. Ebenso verraten die Evangelisten, auf der Nord- wie auf der Südseite (Taf. 332–335), verschiedene Hände, unter ihnen scheinen derjenige Mosaizist und seine Mitarbeiter, die auf der Nordseite besonders am Johannes (Taf. 335) tätig waren, am wenigsten der gestellten Aufgabe gewachsen gewesen zu sein, wie überhaupt hier doch wohl Künstler zweiten Ranges wirkten. Wie wenig ist etwa der Blick nach oben, als Ausdruck der Inspiration durch die Symbole, bei den meisten Evangelisten gelungen.

Am Triumphbogen heben sich durch besondere Qualität die Bildnisse Petri, Pauli und des Jakobus (Taf. 336. 337) heraus; auf diesen Künstler könnte noch das Andreas-Bild zurückgehen. Manches in der Art des Modellierens könnte vermuten lassen, daß die hier tätigen Künstler an den Arbeiten in der Nordlünette und der nördlichen Zwickel beteiligt gewesen sind.

Es wäre noch manches zu erwähnen, das auf Trennendes wie Verbindendes hinweist: doch nicht immer sind diese Erscheinungen durch die Tätigkeit verschiedener Hände bedingt; mitunter führten

wohl auch Stil und Charakter der Vorbilder – etwa bei der bewegten Gruppe der wartenden Israeliten am Fuß des Sinai – und deren mehr oder weniger genaue Übernahme in einen neuen Zusammenhang im Tätigkeitsbereich ein und desselben Künstlers zu ganz verschiedenen Lösungen.

Über all diesen Unterschieden, ja Verschiedenheiten der Formen, steht jedoch der von einem Künstler erdachte, einheitliche Gesamtentwurf des ganzen Zyklus. Das erweist schon die nur aus einem einheitlichen Entwurf zu erklärende, alles umfassende Disposition der Farben – man denke ganz besonders an die Disposition der goldenen Gründe, in der Apsis und in den entsprechenden Kappen des Presbyteriums-Gewölbes, oder an die im Apsis-Gewölbe und allen Presbyteriums-Wänden wiederkehrenden Fels-Stufen-Landschaften. Dieser Zusammenklang im Großen bestätigt sich auch in einer Anzahl von Details, wieder in besonderem Maße, in den Farben: ornamentale Motive, wie die Schilde kehren mit demselben charakteristischen Kolorit am Triumphbogen und im Theodora-Mosaik wieder; die koloristische Behandlung der Füllhörner am Apsisbogen, die grün sind und ein rotes Ende haben, wiederholt sich am Triumphbogen des Presbyteriums ganz analog an den grünen Delphinen mit roten Schwänzen – eine nicht natürliche, sondern rein ornamentale Farbfügung –, oder die roten Gesimse der grünen Estraden, in denen die Propheten stehen, gleichen farblich dem Gesims der grünen Nische hinter Theodora. Dieser Kontrast eines ganz bestimmten Rot zum Grün der Gründe – es handelt sich um reine Komplementärfarben – kehrt dann nochmals bei der Sitzbank der Drei Männer in der Nordlünette, bei den Rollenkästen, den scrinia, der Evangelisten, vor allem aber in auffälligster Weise, bei den Schilden der Leibwache Justinians und genau gegenüber, also achsialsymmetrisch dazu gesetzt, in den Gewändern der letzten Damen des Gefolges der Theodora wieder. Die gemeinsame Staffage zeigen sodann die Felsstufen oder die kleinen Bodenspalten entwachsenden rot und weißen Blumen in der Nordlünette und im Apsismosaik.

Immer wieder weisen neue Züge auf die Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen, das gemeinsame Wirken von verschiedenen Arbeitsgruppen, letztlich aber die zusammenfassende Leitung und den einheitlichen Entwurf des ganzen Mosaikzyklus. Überdies wirkt in allen Teilen des Zyklus ein Stil, durch den nicht der Raum, sondern die Fläche, nicht die plastische Modellierung, sondern die Linie herrscht und das Kolorit eine eminent ornamentale Funktion einnimmt.

SANT' APOLLINARE IN CLASSE

GESCHICHTE UND BESCHREIBUNG

Nur verschwommen sind in den reich ausgeschmückten, späteren legendären Berichten die historischen Umrisse des Lebens, Wirkens und Todes des hl. Apollinaris, des ersten Bischofs und Begründers des Christentums von Classis und Ravenna, zu erkennen. Im zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts bekundet eine Predigt des hl. Petrus Chrysologus die Verehrung des Apollinaris. Die historischen, das Apollinarisgrab betreffenden Quellen beginnen erst mit der großen Basilika, die heute noch in ihrer Majestät die Ebene südlich von Ravenna beherrscht (Taf. 376.377), als letzter Zeuge der Hafenstadt Classis, vor deren Mauern sie lag. Mit dem Bau dieser Basilika beauftragte Bischof Ursicinus (zwischen 533–534 und 535–536) Julianus argentarius, den Erbauer von S. Vitale, erst Bischof Maximian weihte sie am 9. Mai 549.

In der Mitte der Außenmauer des südlichen Seitenschiffs der Kirche ist eine große Marmorplatte (Abb. 16) angebracht mit einer Inschrift aus der Gründungszeit folgenden Inhalts: "An dieser Stelle stand der Sarg des seligen Apollinaris des Priesters und Bekenners von der Zeit seines Hinübergangs bis zu dem Tage, an welchem er durch den seligsten Mann Bischof Maximian überführt und in die Kirche gebracht wurde, die Julianus der Bankier von Grund auf erbaute und die von dem selben seligsten Mann am siebenten Tage der Iden des Mai, in der zwölften Indiktion, im achten Jahre nach dem Konsulat Basilius' des Jüngeren geweiht wurde" (9. Mai 549). Aus dieser Inschrift geht eindeutig hervor, daß das Grab des Apollinaris sich außerhalb des Platzes befand, auf dem die Kirche erbaut ist. Die Überführung des Heiligen in die neuerbaute Kirche war zweifellos der Höhepunkt der Weihefeierlichkeiten überhaupt gewesen, ähnlich wie bei der Überführung der Leiber der Märtyrer Nazarius und Celsus aus ihren ursprünglichen Gräbern in die Basilica Ambrosiana zu Mailand durch den großen Ambrosius selbst. An welcher Stelle die Reliquien in der Apollinariskirche beigesetzt wurden, ist nicht überliefert. Aber man geht wohl nicht fehl zu vermuten, daß Maximian den Sarkophag mit den Reliquien unmittelbar vor der Apsis, hinter dem Altar, aufstellen ließ. Denn an dieser Stelle befand er sich noch im Mittelalter, nämlich innerhalb der im siebenten oder im neunten Jahrhundert auf dem ursprünglichen Kirchenboden aufgeführten Krypta, die ja nach dem Vorbild von St. Peter in Rom den Zweck hatte, sowohl den Altar unmittelbar über den Reliquien aufstellen und über ihnen die Messe lesen zu können, als auch den Sarkophag weiterhin den Gläubigen sichtbar zu machen. Die ursprüngliche Grabstätte, die man mit der die Inschrift tragenden Platte wohl in der Art eines Kenotaphes überdeckte, lag aller Wahrscheinlichkeit nach in dem Friedhof, der sich im Süden der Apollinariskirche ausdehnte und bis auf wenige Gräber nicht unter die Kirche reichte. Irgendwelche Spuren einer wirklichen Märtyrer-Memoria, die dem Julianusbau des sechsten Jahrhunderts vorausging, sind nirgends in der Nähe entdeckt worden.

Unzweifelhaft war die wachsende Bedeutung des ravennatischen Stuhles, um dessen Gründer sich wahrscheinlich bereits zu Beginn des sechsten Jahrhunderts die Legenden zu formen begannen, die Veranlassung zum Bau der großen Basilika vor den Mauern von Classis: zusammen mit S. Vitale in

Ravenna selbst zeugt sie von einem großen kirchlichen Bauprogramm; indem man dem Gründer des Sitzes von Ravenna und dem vermeintlichen, einzigen Märtyrer der Stadt, nämlich Vitalis, großartige Tempel weihte, hob man die Bedeutung der ravennatischen Kirche hervor, die nunmehr schon unter die wichtigsten Sitze der Christenheit zählte.

Bald, sicher schon vor dem Ende des sechsten Jahrhunderts, hatte sich die Kirche, als Grabstätte des Gründerbischofs und confessor, zum höchsten Heiligtum der Stadt entwickelt, ähnlich wie es in Rom mit der Kirche des Apostels Petrus der Fall war, jedoch ohne die universelle Bedeutung letzterer annähernd zu erreichen. Bis in das frühe Mittelalter hinein ließen sich nun die ravennatischen Erzbischöfe hier in fast lückenloser Reihe bestatten. Wohl schon seit dem siebenten Jahrhundert war das Gebet am Grabe des hl. Apollinaris das erste, was der in Rom neu erwählte Erzbischof nach seiner Rückkehr nach Ravenna verrichtete, ebenso wie es der römische Bischof nach vollzogener Wahl am Petersgrab noch heute tut. Der am Apollinarisgrabe geleistete Eid war in Ravenna höchste Bekräftigung. Daß diese Kirche bis in das frühe Mittelalter hinein ein weit über Ravenna hinausgehendes hohes Ansehen genoß, bezeugt die Tatsache, das Papst Leo III. im zweiten Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts die Dächer der Kirche gänzlich erneuern ließ, weil zweifellos der damals schon verarmten ravennatischen Kirche die Mittel für ein so kostspieliges Unternehmen fehlten; außerdem stiftete er noch eine kostbare Altardecke, in welche Geschehnisse der Heilsgeschichte gewebt oder eingestickt waren: all das wurde genau im römischen Papstbuch verzeichnet, ein Zeichen für die Wichtigkeit, die man dieser päpstlichen Sorge für die ravennatische Märtyrerkirche beimaß.

Wie S. Vitale unter Ecclesius, so hat man den Bau von S. Apollinare in Classe unter dessen Nachfolger Ursicinus im vierten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts gelobt, aber sicher erst in den vierziger Jahren desselben Jahrhunderts, und zwar nach der byzantinischen Eroberung von Ravenna begonnen. Die Tatsache, daß S. Apollinare zwei Jahre nach S. Vitale geweiht worden ist, läßt auf einen Baubeginn kurz vor oder erst nach der Vollendung von S. Vitale schließen. Denn wie S. Vitale erscheint die Kirche von Classis in einem Zuge aufgeführt, ohne längere Unterbrechungen des Bauvorgangs, und daher ist eine Baudauer weit über ein Jahrzehnt, das heißt von der Zeit des Ursicinus bis zur Zeit des Maximian, nicht anzunehmen.

Durch ein von vier Hallen umgebenes Atrium gelangte man einst von Westen her in die Kirche: allein die Vorhalle, Ardica (Narthex) genannt, ist zum Teil erhalten geblieben und wiederaufgebaut (Taf. 377. Abb. 241–243), allerdings wohl nicht entsprechend ihrem ursprünglichen Zustande. An diese Ardica schlossen sich, über die Kirchenbreite im Norden vorspringend, doppelgeschossige, turmartige Risalite an; nur der nördliche ist erhalten geblieben. Über der Vorhalle ragt die Front mit drei Fenstern frei unter dem Giebel des Satteldaches des Mittelschiffs; die Seitenschiffe sind mit Pultdächern gedeckt. Gleichmäßig sind die Seitenwände der Seitenschiffe und des Obergadens durch je dreizehn, den inneren Säulenarkaden entsprechende Blenden gegliedert, welche aber nur zwölf Fenster umfassen, da jeweils die erste Blende im Westen ohne Fenster geblieben ist. In den Seitenschiffen öffnen sich unter den Fenstern je drei Eingänge, von denen je einer in der Mitte der Seitenschiffswand liegt. Im Osten (Taf. 376. 377) flankieren die polygonal ummantelte, durch fünf Fenster geöffnete Apsis an die Seitenschiffe anschließende, niedrige Räume mit kleinen Apsiden als Anbauten, Pastophorien also, die wahrscheinlich sakristeiartigen Zwecken dienten, oder Mausoleen beziehungsweise Memorialkapellen waren.

In das dreischiffige Innere mit offenen Dachstühlen flutet das Licht von allen Seiten durch die großen Fenster, den Raum gleichmäßig erhellend (Taf. 378–382). Helles Mosaik, von dem Reste erhalten sind, bedeckte den Fußboden, hell waren ursprünglich die Wände, einst mit graugeädertem

prokonnesischem Marmor verkleidet. Aus demselben Material bestehen die je zwölf Säulen der beiden Arkaden zwischen dem Mittelschiff und den Seitenschiffen. Die Schäfte erheben sich über reliefverzierten Postamentbasen (Abb. 53. 54), die kompositen Kapitelle haben zwei Kränze von gegeneinander umgeklappten Akanthusblättern und auf den Kämpfern darüber erscheint an den Hauptseiten das Kreuz zwischen Halbblättern (Abb. 38. 39).

Der Innenraum ist ganz beherrscht von der hohen und zugleich weiten, den Raum zusammenfassenden Apsis mit fünf großen Fenstern (Taf. 383). Apsis und Triumphbogen waren wahrscheinlich stets die einzigen, mit Mosaik geschmückten Teile des Baues. Der bildliche, kostbare Schmuck beschränkte sich also auf das Sanktuarium, auf die Umgebung des Altars und des Apollinarisgrabes.

Der Bildzyklus (Taf. 383–413) entstand nacheinander im Laufe von Jahrhunderten, und ist daher nicht einheitlich. Der Gründungszeit gehören nur die Mosaiken zwischen den Fenstern, im Apsisgewölbe und am Triumphbogen jene der beiden Erzengel an, während die Mosaiken über letzteren und in den seitlichen Apsisgewänden erst im siebenten Jahrhundert entstanden; erheblich jünger, wohl erst aus dem zwölften Jahrhundert, sind die beiden Evangelistenbilder zuunterst am Triumphbogen.

Zwischen den Apsisfenstern stehen in muschelbekrönten Nischen vier ravennatische Bischöfe (Taf. 394–401), deren Name beigeschrieben ist: Ecclesius, Severus, Ursus und Ursicinus; jeder hält einen Codex, wohl ein Evangelium, und über ihren Köpfen hängt ein Diadem herab. Über ihnen, in der Mitte der unteren Zone des Apsisgewölbes verharrt betend, mit erhobenen Händen, der erste ravennatische Bischof Apollinaris (Taf. XII. 385. 389), dessen sterbliche Reste vor der Apsis beim Altar ruhen, von beiden Seiten je sechs auf ihn zuschreitende, geradeaus nach der Mitte hin blickende weiße Lämmer hoch überragend. Alles ist umgeben von einer grünen blumenreichen, von Vögeln belebten Paradieseslandschaft mit immergrünen Bäumen, Zypressen, Lorbeer, Pinien und Steineichen, deren obere Reihe den Horizont überragt (Taf. XII. XIII. 392). Drei weitere Lämmer, eines zur Rechten, zwei zur Linken (Taf. 393), stehen unterhalb des Horizontes; sie blicken auf zu einer himmlischen Erscheinung: eine große blaue, von einem rotgrundigen Gemmenring umschlossene Himmelsscheibe, inmitten des goldenen Grundes (Taf. XIV. 387. 388). In ihr schwebt ein großes goldenes Gemmenkreuz, in dessen Mitte ein Medaillon mit Christi Antlitz. Das Kreuz ist umgeben von neunundneunzig goldenen und silbernen Sternen, und unter ihm ist zu lesen salus mundi (das Heil der Welt), darüber IXΘYC (= Fisch = I[ησοῦς] X[ριστὸς] Θ[εοῦ] υ[ἱὸς] C[ωτῆρ] = Jesus Christus, Gottes Sohn, der Heiland). Aus den Wolken im goldenen Himmel tauchen zu den Seiten der Himmelsscheibe mit dem Kreuz die Halbfiguren von Moses links und Elias rechts auf (Taf. 390. 391). Während Elias eindeutig den Sprechgestus vollführt, scheint Moses zugleich mit der Rechten auch auf die Kreuzeserscheinung hinzuweisen. Über allem, im Gewölbescheitel, teilt gleichsam die Gotteshand die Wolken.

Diese himmlische Erscheinung ist also nichts anderes als die teils symbolisch, teils allegorisch eingekleidete und damit hintergründige Darstellung der Verklärung Christi: "Und nach sechs Tagen nahm Jesus zu sich Petrus, Jakobus und Johannes, seinen Bruder, und führte sie beiseite auf einen hohen Berg; und ward verkläret vor ihnen, und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden weiß als das Licht; und siehe, da erschien ihm Mose und Elia, die redeten mit ihm ... da er also noch redete, da überschattete sie eine lichte Wolke, und siehe eine Stimme aus der Wolke sprach: 'dies ist mein Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe; den sollt ihr hören'." (Matth. 17,1–5).

Im linken Apsisgewände befindet sich das dem siebenten Jahrhundert angehörige Mosaik, wahrscheinlich mit der Übergabe der Privilegien der Autokephalie (Taf. 404–406), also der Befreiung der ravennatischen Kirche von der Hoheit des römischen Bischofs, Patriarchen des Westens, am 1. März des Jahres 666: Kaiser Konstans II. (= Konstantin), gefolgt von seinen Söhnen Konstantin, Heraklios und Tiberios, übergibt die Pergamentrolle mit den Privilegien an den von Erzbischof Maurus nach Syrakus geschickten Archidiakon Reparatus, Nachfolger des Maurus, der im Bilde rechts neben letzterem steht. Reparatus hat zweifellos das Mosaik anbringen lassen, wie aus der restaurierten, nur von Agnellus überlieferten Inschrift unter dem Bilde hervorgeht:

His igitur socius meritis Reparatus ut esset
Aula novos abitus fecit flagrans per aevum.

Als gleichgerahmtes Gegenstück befindet sich gegenüber ein Mosaik, in dessen Mitte Melchisedek hinter einem Altar mit einem Wein enthaltenden Kantharos und zwei Broten steht (Taf. 407–409) und an den von links der das Lamm darbietende Abel und von rechts der Isaak führende Abraham herantreten.

Diese letzteren Mosaiken sind wahrscheinlich den oberen Mosaiken des Triumphbogens (Taf. 410–413) gleichzeitig: in den Bogenzwickeln stehen auf dunklem Grunde die Paradiesespalmen, darüber schreiten auf ansteigendem Gelände aus den Städten Jerusalem und Bethlehem kommend je sechs Lämmer nach der Mitte vor dem bewölkten Himmelsgrund; zu oberst durch einen Gemmenfries abgeteilt der vielleicht spätere Streifen eines Wolkenhimmels, wo die Evangelistensymbole Adler, Engel, Löwe und Stier das Medaillon mit dem bärtigen, segnenden Christus in der Mitte umschweben.

DIE ARCHITEKTUR

Als die späteste, aber zugleich die größte und weiteste unter allen erhaltenen ravennatischen Basiliken verkörpert S. Apollinare in Classe die frühchristliche Basilika überhaupt am besten und reinsten. Die einzige wesentliche Veränderung des Inneren ist die Erhöhung des Apsisbodens, doch hat das Langhaus, bis auf das südliche Seitenschiff, dessen Fußboden wahrscheinlich etwas tiefer lag, als das einzige einer ravennatischen Basilika noch das Niveau der ausgehenden Antike, und damit blieben im wesentlichen die ursprünglichen Raumproportionen und folglich der Raumeindruck erhalten (Taf. 378. 379). Die Proportionen des Grundrisses sind wieder durch das Mittelschiff bestimmt: wie in S. Apollinare Nuovo beträgt die Mittelschiff-Länge annähernd das Dreifache der Breite, und daher ist das Langhaus gestreckter als in Bauten wie Spirito Santo oder S. Michele in Africisco, aber andererseits im ganzen breiter als S. Apollinare Nuovo, da in Classe die Seitenschiffe halb so breit wie das Mittelschiff, also merklich breiter als die Seitenschiffe in den andern ravennatischen Basiliken sind. Dadurch entstand die in Ravenna einzigartige Weiträumigkeit des Inneren, die noch durch die hohen Arkaden mit ihren durch die Basispostamente erhöhten Säulen gesteigert wird. Dieser Innenraum ist ausgeglichen, harmonisch; denn auch das Licht flutet gleichmäßig von allen Seiten in den von Anfang an sicher freistehenden und nicht allein von der Front her ausgerichteten Bau: denn im Gegensatz zu den älteren ravennatischen Basiliken führen nicht nur aus der Vorhalle drei Eingänge in das Innere, sondern es öffnen sich ebensoviele in jeder Längswand, so wie in S. Vitale, also an einem Zentralbau, die fünf freien Oktogonseiten je ein Portal, und zwar ebenfalls mit einem Fenster darüber, haben. Wohl handelt es sich um einen aus dem Osten stammenden, nicht nur in Syrien seit dem Ende des fünften Jahrhunderts vorkommenden Brauch: so sind die Längsseiten an der Sophien-

kirche von Konstantinopel mit Eingängen, und wiederum je drei, unterhalb einer oberen Fensterreihe, versehen.

Einige Züge des Baues von zweifellos östlichem Ursprung gehen wohl nicht auf einen unmittelbaren Einfluß zurück, sondern fanden bereits früher in die ravennatische Architektur Aufnahme, wenn sie auch keineswegs damit zur Regel geworden sind: die Räume neben der Apsis erscheinen schon zu Beginn des fünften Jahrhunderts in S. Giovanni Evangelista und über ein Jahrhundert später wieder bei S. Vitale, wo beide Nebenräume wie in Classe mit Apsidiolen versehen sind, ein neuer Zug, der möglicherweise der kleinasiatischen, aber auch der gleichzeitigen konstantinopler Architektur entstammen könnte. Die die Vorhalle flankierenden, seitlich aus der Flucht herausragenden, risalitartigen Räume waren aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls bereits in S. Giovanni Evangelista vorhanden, eine vorzüglich in der frühchristlichen Architektur Griechenlands häufiger anzutreffende Eigenheit. Das erste Mal in der ravennatischen Architektur jedoch erscheinen in S. Apollinare durch Postamente erhöhte Basen (Abb. 53. 54), durch deren Verwendung die Schiffsarkaden schlanker proportioniert wurden. Außergewöhnlich sind die lebhaft in vielen Schattierungen des Grau geäderten Marmorschäfte, prokonnesischer Herkunft wie die Basen und kompositen Kapitelle mit Schmetterlingsakanthus, deren Typus sich genau bei den Kapitellen mit dem Monogramm Theoderichs des Großen aus einer zerstörten gotischen Kirche, heute in Piazza del Popolo und im Museo nazionale, wiederfindet (Abb. 35–39).

BEDEUTUNG DER MOSAIKEN

Das Außergewöhnliche des Apsismosaiks von S. Apollinare in Classe (Taf. 385–393) besteht gegenüber allen anderen erhaltenen Bildern der Verklärung Jesu darin, daß nicht die Gestalt des verklärten Jesus, wie es in den synoptischen Evangelien geschildert ist, sondern die crux gemmata auf der Sternenhimmels-Scheibe, das Edelstein besetzte goldene Kreuz, das erhöhte Lichtkreuz, erscheint, in dessen Mitte das bärtige Antlitz Christi eingefügt ist (Taf. XIV. 387. 388). Das Bedeutsame der Erscheinung heben noch die apokalyptischen Buchstaben an den Enden der Kreuzarme und die Inschriften darüber und darunter hervor. Überdies sind die drei Jesus auf den Berg begleitenden Jünger als Lämmer allegorisiert: durch dieses Übersetzen in das Symbolische und Allegorische nun wird das Geschehnis zum Mysterium, zum Geheimnis, dessen Ausmaß nur der Eingeweihte ganz zu deuten fähig gewesen sein wird.

Denn die symbolische oder allegorische Einkleidung sollte auf den tieferen Sinn des Geschehens weisen und eine Assoziation mit den Hintergründen erwecken: alles ist zu einer Vision geworden, in der sich die Zukunft auftut. Wie im Traum liegt in einer Erscheinung, in einer imago, Vorausgehendes, Gegenwärtiges, und Zukünftiges zugleich. Hierin hat nicht nur das Wort des Evangeliums seinen Widerhall, sondern vielleicht noch unmittelbarer die während der ganzen Epoche eminent spekulative, zugleich aber wechselvolle theologische Deutung des Heilsgeschehens: die Schrifterklärung, häufig mit besonderer theologischer Absicht, zum Ergründen des Heilsgeschehens, als Beweis für Lehre und Dogma, als Verherrlichung der Kirche und ihrer Glieder, allen voran der Märtyrer und Heiligen; oft gleichsam eine vom Pneuma getragene Sicht, mitunter ganz persönlicher Natur wie alles Visionäre, und folglich aus subjektiver Vorstellung, trotz aller fast immer zugrunde liegender Vorstellungs-Modelle und -Schemata. Welche Assoziation, in welchem Umfang und in welcher Tiefe, der ein solches Bild Inspirierende mit dem Umsetzen des historischen Geschehens in symbolische und allegorische

Gestalt hervorzurufen beabsichtigte, kann schwerlich heute exakt begrenzt und ausgeschöpft werden. Gewisse, allgemein in der Exegese der Schrift verbreitete Gedanken müssen die Basis für ein tieferes Verständnis bilden.

In der Tat hat die Exegese des Verklärungs-Geschehens und zwar in Ost und West, in der lateinischen wie in der griechischen und in der orientalischen Kirche, eine Anzahl von gemeinsamen Zügen, die über die Jahrhunderte zu verfolgen sind: von ihnen aus müßte man folglich auf den Sinn der Darstellungen zurückschließen können, gerade dann, wenn sich auf diese Weise ungewöhnlich erscheinende Züge der Bildfügung erklären lassen sollten.

Die vorausgehenden Perikopen bei den Synoptikern, nämlich Jesu Ankündigung seiner Passion, seines Todes und seiner Auferstehung (Matth. 16,21–23; Mark. 8,31–33; Luk. 9,22), die Aufforderung Jesu an seine Jünger, ihm nachzufolgen und das Kreuz auf sich zu nehmen (Matth. 16,24–26; Mark. 8,34–37; Luk. 9,23–25), die Ankündigung der Erscheinung des Menschensohnes am Ende der Tage sowie das Wort Jesu, daß die Jünger nicht eher den Tod kosten werden, ehe sie nicht das Reich Gottes geschaut haben (Matth. 16,27. 28; Mark. 8,38. 39,1; Luk. 9,26. 27), bilden zusammen mit der sechs beziehungsweise acht Tage danach sich vollziehenden Verklärung (Matth. 17,1–9; Mark. 9,2–10; Luk. 9,28–36) einen einzigen großen Zusammenhang, auf dessen einzelne Teile in den theologischen Traktaten, vor allem in den Predigten über die Verklärung, auf das häufigste Bezug genommen wird. Immer wieder ergeht hier die Aufforderung Christus nachzufolgen, was wiederum auch typologisch begründet und auf Moses und Elias, die zu Seiten Jesu auf dem Berg erschienen, bezogen worden ist.

Zum Verständnis der Schriftauslegung, und zweifellos auch der bildlichen Darstellungen, ist es entscheidend, daß die Theologen der frühchristlichen Epoche mit nur wenigen Ausnahmen, selbst innerhalb von Kommentaren des Matthäus-Evangeliums, wie etwa bei Hieronymus und Johannes Chrysostomos, zur Erklärung des Ereignisses die erweiterte Erzählung des Lukas-Evangeliums (9,31) herangezogen haben, um das Geschehen verständlich zu machen: danach sprachen Moses und Elias mit Jesus über dessen Ausgang, dessen Ende in Jerusalem, das heißt über Jesu Passion, seinen Kreuzestod und seine Auferstehung, und damit knüpfte das Gespräch an die vorausgehende Leidensankündigung Jesu an. So ist diesem Passus eine zentrale Bedeutung zugewiesen und in und durch die Verklärung öffnet sich die Vision des Kernes, des Höhepunktes der Heilsgeschichte.

Johannes Chrysostomos deutete das Geschehnis auf dem Berge in einer für das Verständnis des Mosaikes der Apollinariskirche höchst aufschlußreichen Weise (hom. in Matth. 56 = PG. 58,551): "Der Herr wollte die Herrlichkeit des Kreuzes (τοῦ σταυροῦ τὴν δόξαν) zeigen, um Petrus und den anderen, die sich vor dem Leiden entsetzten, Trost zuzusprechen und Mut einzuflößen. Wir lesen nämlich, daß die beiden (Moses und Elias) nicht schweigend erschienen, sondern sie besprachen die Herrlichkeit, welche er in Jerusalem vollenden sollte (Luk. 9,31), das ist das Leiden und das Kreuz, denn so nennen sie es immer. Aber nicht allein durch die Worte dieser Männer, sondern auch durch ihr Tugendbeispiel suchte er die Apostel zu der Tugend zu ermuntern, die er namentlich von ihnen erwartete. Denn nach den Worten: 'wenn mir jemand nachfolgen will, der nehme sein Kreuz auf sich und komme mir nach' (Matth. 16,24), läßt er diejenigen erscheinen, welche tausendmal um des Gesetzes Gottes willen und für das ihnen anvertraute Volk in den Tod gegangen waren. Jeder von ihnen hatte sein Leben verloren und es gefunden". Nun nennt Johannes Chrysostomos jene Ereignisse aus dem Leben beider, bei denen sie das Leben eingesetzt und ihren Glauben bewiesen hatten. Sie sind es also, die bereits in der Vorzeit die Nachfolge Christi, die Bereitschaft sich zu opfern, im voraus ausgeübt hatten, wenn auch noch in unvollkommener Weise: sie waren nur für das ihnen anvertraute Volk in den Tod gegangen, während Christus sich für die Menschheit opferte, so wie Gott den Alten

Bund für Israel stiftete, der Neue Bund aber die ganze Menschheit auf ewig umfaßt. Moses und Elias verkörpern in der Mehrzahl der Schriften über die Verklärung das Gesetz und die Propheten, sie weisen damit auf die praefigurationes, 'Vorbildungen', und die Vorzeichen der Heilsgeschichte, wie Kyrillos von Alexandrien es ausdrückt, als 'Typos und Schatten', des Mysteriums Christi, das sich zur von Gott bestimmten Zeit (καιρός) erfüllen wird, indem der Gottessohn in Menschengestalt erscheint und für das Heil aller den Tod am Kreuze (ἐπὶ τοῦ ξύλου) nicht scheuen wird (Comm. in Luc. 5,27 = PG. 72,653). Auch der hl. Hieronymus läßt Moses und Elias, als das Gesetz und die Propheten, in seinem Matthäuskommentar die Passion und Auferstehung des Herrn ankündigen und Leo der Große sagt in Bezug auf das Gespräch zwischen Jesus, Moses und Elias (serm. 51,4 = PL. 54,311): "In Christus ging also in Erfüllung, was die Vorbilder der Propheten verheißen und die Vorschriften des Gesetzes beabsichtigt hatten: durch seine Gegenwart bestätigt er die Richtigkeit der Weissagungen und durch seine Gnade ermöglicht er die Befolgung der Gebote."

Bei Kyrillos von Alexandrien erfährt die Erscheinung von Moses und Elias eine heilsgeschichtliche, aber zugleich wohl auch dogmatische Präzisierung (hom. 9 in Transfig. = PG. 77,1012): "Der Ausgang in Jerusalem, das ist das Mysterium des Heilsplans (οἰκονομία) in Bezug auf die Fleischwerdung und das heilbringende Leiden (σωτήριον πάθος) auf dem verehrten Kreuz." Das Gespräch zwischen Jesus, Moses und Elias über den Ausgang in Jerusalem umfaßt ebenfalls bei Kyrill die Passion, das Kreuz und über allem die Auferstehung (hom. 9 = PG. 77,1013): im Zentrum steht auch bei ihm das Kreuz. Bei der Verklärung also wird in dem Gespräch mit Moses und Elias die Aussicht auf das Heil des Kreuzes eröffnet, wie schon auf das eindringlichste bei Ephräm dem Syrer (Rede über die Verklärung, BKV. 37,187): "sie (Moses und Elias) beteten ihn an, wegen des Heils, daß er der Welt, dem Menschengeschlechte, brachte, und wegen der tatsächlichen Erfüllung des Geheimnisses, das sie vorgebildet hatten." Am Anfang derselben Rede hat Ephräm das Heil der Welt, das aus Jesu Opfer kommen sollte, zum Thema genommen (BKV. 37,186): "Er führte sie auf den Berg und zeigte ihnen sein Reich vor seinem Leiden und seine Macht vor seinem Tode und seine Herrlichkeit vor seiner Beschimpfung ..., damit sie erkennen möchten, daß er nicht aus Schwäche gekreuzigt worden sei, sondern aus freiem Willen, weil es ihm so gefiel, zum Heil der Welt." Dieses Heil durch das Kreuz, salus mundi, ἡ σωτηρία τοῦ κόσμου, wird so zum eigentlichen Thema, und es verwundert nicht, wenn eine Predigt, die einem Presbyter Timotheos von Antiochien zugeschrieben wird und die vielleicht in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts gehalten worden ist, Kreuz und Transfiguration zum Thema hat, die also überhaupt vom Kreuz Christi ausgeht und wo nun nicht mehr davon die Rede ist, daß Moses und Elias mit Jesus den Ausgang in Jerusalem, sondern die zukünftigen Zeichen (= Beweise, τὰ τοῦ σταυροῦ μέλλοντα τεκμήρια) des Kreuzes besprachen. Hier ist in der Tat für das Ende Jesu, das heißt für Passion, Kreuzestod und Auferstehung, gleichsam das Heilszeichen gesetzt, allerdings in einer wohl noch umfassenderen Bedeutung, worauf wir noch zu sprechen kommen werden. So wird es auch verständlich, wenn die Verklärung in Rom schon vor Gregor dem Großen in die Lesungen der Quadragesima und damit liturgisch in den Passionszyklus einbezogen worden ist: Jesu Verklärung ist das Thema des zweiten Sonntags.

Aber die Vorstellung, die Vision des kommenden Kreuzes sei der tiefere Sinn der Verklärung gewesen, muß viel älter sein, als die bisher genannten Beispiele es vermuten lassen, und in die Zeit der frühen Kirche zurückgehen: denn, wie E. Stommel zeigte, wird in der Didaskalie der Apostel, die in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts in Syrien entstanden ist, die Verklärung "in eigenartiger Weise auf das Kreuz bezogen: das I als Abkürzung für IHCOYC stellt den Längsbalken des Kreuzes dar, während Moses und Elias die beiden cornua des Querbalkens, die extensio ligni, bilden."

Diese theologischen Gedanken aus mehreren Jahrhunderten, aus der gesamten christlichen Oikumene, führen zur Darstellung im Mosaik von Classe zurück. Denn sie scheinen hier, in dem Kreuz zwischen Moses und Elias, gleichsam ins Bild umgesetzt: und die Inschrift darunter salus mundi = σωτηρία τοῦ κόσμου ist daher schließlich nichts anderes als der titulus der Kreuzesdarstellung im Bildzentrum (Taf. 387. 388).

Salus mundi, σωτηρία τοῦ κόσμου, das Heil der Welt, ist das vom Heiland durch seine Passion, durch seinen Kreuzestod und seine Auferstehung vermittelte Heil.

Nachdem der Herr seine Passion angekündigt hatte, führte er nach sechs Tagen in der Vision der Verklärung alles den Jüngern nochmals vor Augen, als Zeugen Moses und Elias hervorrufend, und es ist sodann das Heil der Welt, das die Erlösung spendende Kreuz, welches das erste Mal in der Verklärung, gleichsam verklärt, vorausgeschaut wird: in der Verklärung wollte der Herr, wie Johannes Chrysostomos sagt, seinen Jüngern die Herrlichkeit des Kreuzes zeigen, die sich in Classe im strahlenden Gold der crux gemmata ausdrückt.

Daß im Apsismosaik von Classe das Kreuz von Golgotha in der gestirnten Himmelsscheibe steht, bezeugt schließlich das bärtige Haupt Christi in der Kreuzesmitte. Denn ganz ähnlich war das etwas später in der Apsis der Adamskapelle bei der Grabeskirche auf Golgotha angebrachte Kreuz, das wegen der an die Figur Adams anknüpfenden, in allem Bewußtsein wachen Typologie nichts anderes als das Golgathakreuz vergegenwärtigen konnte. Aber dieses Medaillon mit dem Haupt Christi in Classe entspricht auch jenem über dem Kreuz der historischen Kreuzigungsdarstellungen auf den Ampullen von Monza, wo Jesu Kreuz zwischen denen der Schächer steht.

Doch steht im Apsismosaik von S. Apollinare dieses Kreuz nicht auf Golgatha, aber auch nicht in der Bergeslandschaft, dem Schauplatz der Verklärung, sondern es steht in der dunkelblauen gestirnten Himmelsscheibe. Es bildet also den Mittelpunkt einer Himmelserscheinung, einer Theophanie: es ist das in den Himmel erhobene, erhöhte Kreuz und es nimmt in diesem neuen Zusammenhang eine weitere Bedeutung an. Es vermittelte nämlich die Verklärung eine Vision der kommenden Herrlichkeit der Endzeit, was bereits in den in der jüdischen Eschatologie liegenden Wurzeln der Verklärung begründet sein mag. Im Neuen Testament geht ja der Verklärung die Vorhersage des Erscheinens des Menschensohnes voraus (Matth. 16,27; Luk. 9,26; Mark. 8,38), worauf im zweiten Petrusbrief Bezug genommen wird (1,12–21). Es scheint so, als ob sich sodann in der Verklärung Jesu zugleich eine Vision der Zweiten Ankunft Christi eröffnet habe. Basileios von Seleukeia in Kilikien läßt Jesus seinen Jüngern unmittelbar vor seiner Verklärung sagen, daß die Zeit seiner Zweiten Ankunft noch nicht gekommen sei, denn erst müsse er gekreuzigt werden, die Unterwelt bezwungen und den Toten das Vermächtnis der Freiheit (das heißt also der Auferstehung) vorgestellt haben; der von den Toten Auferstandene müsse zuerst zum Himmel aufsteigen: " ... Inzwischen jedoch beeile ich mich, euch, meinen Jüngern, das Bild (εἰκών) meiner Parusie vorzubilden, damit ihr, nach diesem Gesicht, dieses im Glauben an das Kommende bewahrt." (hom. 40,2 = PG. 58,456). Nach Johannes Chrysostomos (Comm. in Matth. hom. 56,9 = PG. 58,554) hat Christus in der Verklärung nur einen Teil jenes Glanzes, den er bei seiner Zweiten Ankunft erstrahlen lassen wird, gezeigt: "Niemand ist somit glücklicher als die Apostel, und namentlich jene drei, die gewürdigt worden sind, mit dem Herrn in der Wolke wie unter einem Dache zu wohnen. Aber wenn wir nur wollen, so können auch wir Christus sehen, nicht bloß wie die Apostel damals auf dem Berge, sondern noch viel strahlender; denn später (am jüngsten Tage nämlich), wird er nicht mehr bloß so erscheinen (wie auf dem Berge). Hier offenbarte er aus Rücksicht auf die Jünger nur soviel von seinem Glanze, als sie ertragen konnten; am Ende der Zeiten aber wird er wiederkommen in der ganzen Herrlichkeit des Vaters, nicht bloß mit

Moses und Elias, sondern mit dem unübersehbaren Heere der Engel, mit den Erzengeln und Cherubim, mit den endlosen Scharen des Himmels; und dazu wird nicht bloß eine Wolke über seinem Haupt erscheinen, sondern der Himmel selbst wird sich zusammenziehen. Gleichwie nämlich bei einer öffentlichen Gerichtsverhandlung die Diener die Vorhänge wegziehen, so daß die Richter vor aller Augen sichtbar werden, nämlich wird es am Jüngsten Tag sein; alle werden Christus auf dem Throne sehen die gesamte Menschheit wird vor ihm erscheinen ...".

Es war nur folgerichtig, wenn auch einzelne Züge der Begebenheit am Berge eschatologischen Charakter annahmen: so wird in einer nur teilweise erhaltenen Predigt in griechischer Sprache, deren Verfasser unbekannt ist, die Örtlichkeit, die Landschaft des Berges, Bild, Vorausschau des kommenden Reiches (μελλούσης βασιλείας εἰκὼν καὶ πίναξ), das heißt der paradiesischen Gefilde der Zweiten Ankunft Christi.

Ein solcher Gedankengang führt wieder ganz unmittelbar zum Apsismosaik von Classe zurück: schon längst hat man erkannt, daß die Landschaft, die dort dargestellt ist, mit ihren immergrünen Gewächsen, den Blumen in der grünen Wiese, eine Paradieseslandschaft sei und sie deshalb am wahrscheinlichsten eine eschatologische Landschaft darstelle. So ist sie nun, wie wir jetzt auf Grund der erwähnten Quelle vermuten dürfen, in der Tat als εἰκὼν καὶ πίναξ, eine Vorausbildung des kommenden Reiches, am Ende der Tage, zu deuten.

Diese eschatologische Landschaft des Mosaiks gibt zugleich einen Hinweis für die weitere Bedeutung des Ganzen, im besonderen für die Kreuzeserscheinung in der Himmelsscheibe: die crux gemmata, das Lichtkreuz im Sternenhimmel, wird letztlich nichts anderes sein als eine Vision jenes Zeichens, das Christi Zweiter Ankunft vorausgehen wird, das Zeichen des Menschensohnes (Matth. 24,30).

Aber würde nicht eine solche Deutung gänzlich allem widersprechen, was sich in Bezug auf die Deutung des Kreuzes von Classe, als dem Kreuz, an dem der Herr litt, dem Kreuz von Golgatha nämlich, bisher ergeben hat? Daß beide letztlich eines sind, erschließen wieder die Gedanken des Johannes Chrysostomos: "Niemand schäme sich des ehrwürdigen Zeichens unserer Erlösung, der größten aller Wohltaten, durch die wir leben, durch die wir sind ... Schäme dich also nicht eines so großen Gutes, damit auch Christus deiner sich nicht schäme, wenn er in seiner Herrlichkeit kommen und wenn vor ihm sein Zeichen erscheinen wird, leuchtender als die Strahlen der Sonne" (hom. 54,4 = PG. 58,536f.). Das Zeichen der Erlösung, Ärgernis den Juden, dessen sich die Gläubigen nicht schämen sollen, ist zugleich das Lichtkreuz, "sein Zeichen", das Christi Parusie vorangehen wird: "Siehst du, wie das Kreuz Symbol des (ewigen) Reiches (βασιλεία) (geworden ist)? ... Er (Christus) ließ es nicht auf der Erde zurück, sondern zog es an sich und führte es in den Himmel. Wodurch wird das offenbar? Weil es kommen wird mit ihm in seiner Zweiten Ankunft in der Herrlichkeit, damit du einsiehst, daß das Kreuz eine ehrenvolle Sache ist, und daher nannte er es Herrlichkeit (δόξα)" (hom. de cruce et de latr. 1,4 = PG. 49,403f.). Die Herrlichkeit des Kreuzes, welche der Herr seinen Jüngern in der Verklärung zeigen wollte (Joh. Chrys. hom. in Matth. 56), ist auch das eigentliche Thema des Mosaiks von Classe.

Die Vorstellungen nun vom auferstandenen, zum Himmel entrückten und sodann wiederkehrenden Kreuz sind aber viel älter, denn schon in zwei um die Mitte des zweiten Jahrhunderts verfaßten apokryphen Schriften findet sich entsprechendes: nach dem Petrus-Evangelium 38 (Hennecke-Schneemelcher 1,123) folgte das Kreuz dem Herrn in der Auferstehung und in den sibyllinischen Weissagungen 6,26–28 (Hennecke-Schneemelcher 2,510) ist es das "Kreuz, an dem Gott einstens gehangen", das "einst plötzlich" am Himmel erscheinen wird, das heißt bei der Zweiten Ankunft des Herrn.

Nur von der Wiederkunft Christi her läßt sich die Verherrlichung des Kreuzes Christi wirklich verstehen, nämlich als das Kreuz, das in der Herrlichkeit, der δόξα, als Triumph- und Siegeszeichen wiedererscheint. Dieses Kreuz ist es, dessen εἰκών, dessen Vorprägung also, in einer Vision geschaut und im Mosaik von Classe dargestellt ist: das Lichtkreuz im Sternenhimmel in der Apollinariskirche ist das Kreuz der Herrlichkeit, das dereinst aufgehen und die Sonne überstrahlen wird. Auf Christi ewiges Sein, und damit auf seine Wiederkunft, weisen die Buchstaben A und ω ("ich bin das A und ω, der Anfang und das Ende, spricht der Herr, der da ist, der da war, der da kommen wird der Allmächtige", Apc. 1,8).

Sicher ist die Zahl der Sterne in der Himmelsscheibe mit neunundneunzig nicht zufällig gewählt. Es gibt nun verschiedene Möglichkeiten diese Zahl zu deuten. Sehr beliebt war es, den Gesamtwert in einzelne Zahlen aufzulösen und mit den im Griechischen als Buchstaben wiedergegebenen Zahlen Worte zu bilden. Eine der Möglichkeiten die Zahl neunundneunzig aufzulösen ergibt Amen, die himmlische Akklamation. Es wäre ja in der Tat höchst sinnvoll, wenn dem in der Herrlichkeit erschienenen Kreuz aus den Sternen "Amen" entgegenklänge, als die Akklamation der Doxologie, das ist der Herrlichkeit Gottes. Die Zahl neunundneunzig könnte also eine metaphorische Allegorie jenes Jubels sein, in den der ganze Kosmos einstimmt, etwa wie in der Einleitung zum Sanctus der Jakobus-Liturgie: "Den preisen die Himmel und die Himmel der Himmel und ihre gesamte Macht, Sonne, Mond und der ganze Chor der Sterne, Erde, Meer, und alles, was in ihnen ist", ... (Brightman 1,50,17ff.). Denn "die ganze Schöpfung ist der Glorie Gottes voll" (1. Clem. 34,6).

Damit ist der tiefere Sinn des Verklärungsbildes in der Apsis von S. Apollinare in Classe keineswegs erschöpft.

Im Mosaik sind verschiedene, aufeinander folgende Phasen des Geschehens am Berge zusammengefaßt: denn Moses und Elias erschienen, ehe die Stimme Gottes aus den Wolken tönte, und dieses Ereignis soll ja die Hand aus den Wolken veranschaulichen: "Dieses ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe, auf ihn sollt ihr hören" (Matth. 17,5). Auf das Gotteswort nimmt aber doch wohl auch die Inschrift IXΘYC über dem Kreuz bezug: Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland; und damit verbindet sie zugleich wieder mit dem Kreuz. Denn der Heiland gibt der Welt das Heil durch das Kreuz.

Doch hatten Gotteshand und IXΘYC – Formel zugleich einen eminent dogmatischen, für die Zeitgenossen sich unmittelbar offenbarenden Sinn als Zeugnisse der Zwei-Naturen-Lehre der orthodoxen Kirche. Tatsächlich gehörte die Verklärung Jesu als Theophanie zu den wichtigsten Zeugnissen, die immer wieder im Kampf gegen die arianische Lehre seit Athanasius (c. Arianos 1,15 = PG. 26,43) ins Feld geführt worden sind. Für die in der östlichen wie westlichen Kirche in gleicher Weise wiederkehrende Erklärung der Gotteserscheinung in der Verklärung im Sinne der Zwei-Naturen-Lehre können als bezeichnend gelten die Worte, die Papst Leo der Große in seiner Predigt über die Verklärung fand; ähnliche Gedankengänge werden auch in Ravenna geherrscht haben (serm. 51,6 = PL. 54,312; BKV. 55,76): "Dieser ist mein Sohn, der seit ewigen Zeiten von mir gezeugt ist und neben mir thront; denn der Vater ist nicht älter als der Sohn und der Sohn nicht jünger als der Vater. Dieser ist mein Sohn, der von mir weder nach seiner Gottheit noch nach Macht und Ewigkeit geschieden ist. Dieser ist mein Sohn, nicht durch Annahme an Kindes Statt, sondern in Wirklichkeit; nicht aus etwas Fremden geschaffen, sondern aus mir selbst gezeugt; mein Sohn, der nicht etwa vorher eine andere Wesenheit hatte und mir dann erst ähnlich wurde, sondern mir gleich ist, weil er aus meiner Wesenheit stammt. Dieser ist mein Sohn, durch den alles und ohne den nichts geworden ist (Joh. 1,3); denn all meine Werke sind dementsprechend auch die seinigen. Alles, was ich tue,

das tut auf gleiche Weise und ungetrennt von mir auch er; da im Vater der Sohn und im Sohne der Vater ist (Joh. 10,38) und unsere Einheit niemals eine Trennung kennt. Obgleich ich, der Erzeuger, ein anderer bin, als der ist, den ich gezeugt habe, so müßt ihr doch von diesem dasselbe glauben, was ihr an mir erkennen könnt. Dieser ist mein Sohn, der sich sein mir gleichartiges Wesen nicht gewaltsam angeeignet (Phil. 2,6) oder widerrechtlich angemaßt hat, sondern sich, die Form meiner Herrlichkeit bewahrend dazu herabließ, als unwandelbarer Gott Knechtsgestalt anzunehmen, um unseren gemeinsamen Plan zur Erlösung der Menschheit zu verwirklichen."

Daß die zum Kreuz aufblickenden Lämmer die Jünger Petrus, Jakobus und Johannes allegorisieren (Taf. 385. 393), steht außer Zweifel. Doch erfordert der Sinn der Kreuzessymbolik im Mosaik keineswegs zugleich die Lämmerallegorie für die Jünger. Die Erklärung dafür, daß Lämmer und Kreuz so häufig miteinander verbunden als Gruppe weit verbreitet gewesen sind, erscheint zu einfach. Es wird daher besser sein, diese Allegorese deshalb nicht gleichsam als eine ikonographische Variante ohne besondere Bedeutung anzusehen, sondern viel eher auch hier zu verstehen versuchen, welche besonderen Vorstellungen dahinter stehen könnten.

Die Annahme, daß die drei Jünger durch die Lammsgestalt als Auserwählte oder Versiegelte gekennzeichnet werden sollten, liegt am nächsten. Doch wird man vielleicht die Erklärung in einer anderen Richtung suchen. Gehen wir davon aus, daß Jesus sechs Tage vor seiner Verklärung die Jünger aufgefordert hatte, ihm nachzufolgen, das heißt sich zu opfern, das Kreuz auf sich zu nehmen, und damit die imitatio Christi oder vielmehr die imitatio sacrificii Christi von besonderer Bedeutung auch noch in anderer Beziehung für den Bildinhalt gewesen ist, wie es sich noch weiter unten auf das klarste zeigen wird: so könnte man vielleicht auch darin eine Erklärung der Lämmerallegorie im Mosaik von Classe suchen. Dargestellt ist die Erscheinung des glorreichen und siegreichen Kreuzes zur Endzeit, an dem der Herr den Opfertod für die Menschheit erlitten hatte. Dieses Kreuz sollten die Jünger auf sich nehmen und Jesus in seinem Opfer nachfolgen. Sollte also im Mosaik die Nachfolge, die imitatio sacrificii Christi, darzustellen beabsichtigt gewesen sein, so war eine Möglichkeit dies zu allegorisieren, indem man den Jüngern jene andere Gestalt des geopferten Heilands gab, nämlich die des Opferlammes, das ja allgemein zum eigentlichen Sinnbild des Opfers Christi geworden war: so steht auch das Opferlamm in einem Medaillon vor dem Kreuz in den Mosaiken über der Apsis mit dem Bilde der Verklärung Jesu in der von Kaiser Justinian I. gestifteten Marienkirche auf dem Sinai.

Daß der hl. Apollinaris mit der Verklärungsszene in ein und demselben Bildzusammenhang steht, in ein und derselben Landschaft 'am Berge' vorgestellt ist, kann nicht bezweifelt werden. Ihn wie die auf ihn zukommenden Lämmer umgibt dieselbe Szenerie wie die Jüngerlämmer Petrus, Jakobus und Johannes. Aber daß der hl. Apollinaris bei der historischen Verklärung anwesend, gleichsam als vierter Zeuge der Theophanie vorgestellt sei, wie man es auch angenommen hat, dürfte schwerlich zutreffen. Seine Anwesenheit könnte jedoch, wie so manches andere in diesem Mosaik, visionär sein, indem sich Geschehnisse und Gestalten aus verschiedenen Zeiten in einem Bilde, nämlich aus Vergangenheit und Zukunft, vereinen: so wären das verklärte Kreuz in der Herrlichkeit und der Märtyrer zusammen geschaut.

Denn Apollinaris hatte als Märtyrer, wie ihn Petrus Chrysologus nannte, oder als confessor, als Bekenner also, der er nach den Inschriften in der classenser Memorialkirche gewesen ist, seinen Glauben bekannt, wenn auch nicht den Tod um des Glaubens willen, um Christus, erlitten, doch für Christus gelitten: er war also Christus nachgefolgt, hatte das Kreuz auf sich genommen. So konnte die Figur des Märtyrers, als imitator Christi, mit einem Ereignis verbunden werden, in dessen ganzen

Zusammenhang Jesus selbst sein Leiden und seinen Triumph vorausgesagt und die Aufforderung ihm nachzufolgen gegenüber seinen Jüngern ausgesprochen hatte. Kaum ein anderes Geschehen aus dem Leben Jesu ließ eine solche Verbindung mit dem Märtyrer vor Augen führen. Daher steht der Märtyrer als einziger im ganzen Bilde in ganzer Figur unter dem erhöhten Lichtkreuz, der crux gemmata in der Himmelsscheibe (Taf. 385. 389).

Jedoch steht der hl. Apollinaris nicht allein: auf ihn kommen auf beiden Seiten die zwölf Lämmer zu. Sie dürften also nicht auf das Kreuz, sondern auf ihn zu beziehen sein. Man hat sie auf verschiedene Weise zu erklären versucht: als die zwölf Apostel, als die Gemeinde des Bischofs, als die Auserwählten, in der Gestalt des eschatologischen Israel der zwölf Stämme. Der visionäre Charakter des ganzen legt nahe, in den Lämmern jene zu erkennen, die sich als 'Herde' zum 'Hirten' wenden, der für sie beten wird; so wäre der confessor-Märtyrer hier der Fürbittende, der intercessor überhaupt, aber im besonderen am Ende der Tage. Er erschiene in jener Eigenschaft, in der die Märtyrer seit dem vierten Jahrhundert in zunehmendem Maße gesehen und verehrt wurden; daher betete man um ihre Fürbitte: Sancte Apollinaris ora pro nobis ...

Alles ist sichtbar gemacht im Sanktuarium der Gedenkkirche, unmittelbar über dem Grabe des Märtyrers. Damit der Märtyrer, als imitator Christi und intercessor zugleich, erscheinen könne, damit die Gläubigen sein ewiges Wirken gleichsam erschauen, seine Teilhaftigkeit an Christi Herrlichkeit offenbar werde, hat einer der ravennatischen Bischöfe, also Ursicinus oder Victor, am wahrscheinlichsten aber erst Maximian, gerade die Verklärung Jesu als Thema für das Apsismosaik der Gedenk- und Grabeskirche des hl. Apollinaris bestimmt. Denn auf diese Weise war es möglich, auf das eindringlichste den hl. Apollinaris im Heilsgeschehen zu zeigen. Das Übersetzen des biblischen Geschehnisses in das Symbolische, ein Entrücken gleichsam, war in besonderem Maße geeignet all das zu verdeutlichen.

Daß das Mosaik des Apsisgewölbes auf die Verherrlichung des hl. Apollinaris hin angelegt ist, bezeugt selbst der Ornamentstreifen am Fuß: es bilden hier je zwei sich berührende entweder jeweils goldene oder silberne Halbblätter ein A, so daß ein fortlaufender Fries mit dem Initialbuchstaben des Titelheiligen entsteht, der schon von weitem als solcher zu erkennen ist (Taf. 384).

Die zentrale Stellung des Titelheiligen, des Gründerbischofs, erklärt die Anwesenheit von vier seiner Amtsnachfolger, Severus, Ursus, Ecclesius und Ursicinus, die in den prunkvollen Nischen zwischen den Apsisfenstern verharren (Taf. 394–401). Jeder trägt einen Codex: es dürfte sich dabei um die vier Evangelien handeln, die selten in den kirchlichen Bildzyklen fehlen und auf diese Weise, getragen also von den Nachfolgern des hl. Apollinaris, in die Mosaiken der Apsis eingehen.

Warum gerade diese vier Bischöfe ausgewählt sind, um am Grabe des hl. Apollinaris im Bilde anwesend zu sein, ist nur bei Ursicinus als dem Bischof, der den Bauauftrag für die Memorialkirche erteilte, klar zu beantworten, denn es handelt sich hier nicht um eine Sukzessionsreihe ravennatischer Bischöfe, wie es bei den Bischofsbildern der römischen Peters- und Paulskirchen der Fall gewesen ist. Severus scheint schon damals als Heiliger verehrt worden zu sein, Jahrzehnte also bevor man ihm seine Gedenkkirche in Classis erbaute, wie ein Mosaik im Dom von Poreč-Parenzo vermuten läßt, wo er mit einem anderen heiligen Bischof zusammen – man hat Ursus vermutet – den Kranz von Christus empfängt.

Vielleicht genoß auch Ursus, der Erbauer der ravennatischen Kathedrale, schon damals entsprechende Ehren, wenn auch jedes sonstige sichere Zeugnis dafür fehlt. Am schwierigsten erscheint es zu ergründen, weshalb Ecclesius, des Ursicinus Vorgänger, Auftraggeber des Baues von S. Vitale, am Apollinarisgrab anwesend ist: wahrscheinlich hat er in besonderer Weise den Kult des ersten ravenna-

tischen Bischofs gefördert, ja es könnten die Pläne für den Bau der classenser Gedenkkirche in seinen Episkopat zurückreichen.

Der Gründer des Bistums und diese vier Bischöfe repräsentieren zusammen zugleich die Kirche von Ravenna. Die Kirche von Ravenna ist also auf diese Weise nicht nur in den Zyklus einbezogen, sondern nimmt durch seine Hirten an der Herrlichkeit des Herrn teil.

Da von dem ursprünglichen Mosaikschmuck des Triumphbogens allein die Erzengel Michael und Gabriel erhalten blieben, entgeht uns vielleicht heute manches, was ihr Erscheinen an dieser Stelle zu erklären hülfe. Aber sicherlich stehen sie als Wächter am Sanktuarium, und damit zugleich beim Altar und beim Apollinarisgrab. Die Sinngebung der Erzengel kann gerade hier eine vielfältige sein: da die Engel sowohl als bei der Eucharistie anwesend vorgestellt werden als auch die Gräber ihren Schutz genießen und die Märtyrer im besonderen immer wieder mit ihnen verbunden worden sind.

Doch halten in S. Apollinare in Classe Michael und Gabriel nicht, wie es sonst üblich ist, Szepter und Globus, sondern das Labarum mit dem Trishagion, dem Rufe heilig, heilig, heilig, welchen die Seraphim vor Gottes Stuhl (Jes. 6,3) und in der Johannes-Apokalypse die vier Lebewesen am Throne Gottes ertönen lassen. Aber nach der späteren christlichen Vorstellung stimmen auch die Engel und Erzengel, der ganze Himmel in diesen Ruf ein, und so auch die Erwählten, darunter die Märtyrer, und schließlich nimmt die Kirche, die Gemeinde Gottes, diesen Ruf auf. So stimmen also Michael und Gabriel ein in den ewigen, die ganze Schöpfung erfüllenden Jubel, wie er zum Beispiel in einem Gebet der Markus-Liturgie zum Ausdruck kommt: "... Um Dich stehen tausend mal tausend und zehntausend Myriaden von hl. Engeln und die Heerscharen der Erzengel. Um Dich stehen die zwei ehrwürdigsten Wesen, die vieläugigen Cherubim und die sechsflügligen Seraphim, die mit zwei Flügeln ihr Angesicht verhüllen und mit zweien die Füße und mit zweien fliegen. Mit unermüdlichem Munde und mit nie schweigenden Lobpreisungen Gottes ruft einer dem andern den dreimal heiligen Siegeshymnus zu, indem sie zu Deiner großen Herrlichkeit singen, rufen, verherrlichen, schreien und sprechen: Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heerscharen, Himmel und Erde sind voll Deiner Herrlichkeit. Allezeit heiligt Dich alles, so nimm denn Herr Gott, auch unsere Heiligpreisungen an, die wir mit allen, die Dich heiligen, lobsingen und sprechen: (das Volk) 'Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, voll sind Himmel und Erde Deiner Herrlichkeit,'" (Übersetzung E. Peterson, nach Brightman, 131).

Es können schließlich kaum Zweifel darüber bestehen, daß der theologische Hintergrund der Apsismosaiken von S. Apollinare in Classe, insbesondere Symbolik und Allegorese, Gedankengänge der östlichen Kirche widerspiegelt, die vor allem im syrischen Bereich nicht nur ihren Ursprung hatten, sondern auch bis zum Ende der Spätantike bis in breite Schichten des gläubigen Laientums lebendig blieben.

Welche anderen Mosaiken sich ursprünglich, anstelle der Mosaiken des siebenten Jahrhunderts im Apsisgewände und jenen des hohen Mittelalters am Triumphbogen befunden haben, entzieht sich unserer Kenntnis. Sowohl für das rechte wie für das linke Apsisgewände hat jüngst O. Demus Bilder der eucharistischen Opferdarstellungen, ähnlich wie in S. Vitale vermutet.

Das Mosaik der Apsis steht unter dem Zeichen des Kreuzes, dessen Kommen in der Verklärung vorausgesehen und vorausgesagt, aber von Moses und Elias unter dem Gesetz und den Propheten vorgebildet worden ist. Am Kreuz wird der Heiland zur Erlösung der Menschheit den Tod erleiden. Dieses Kreuz, vor dem selbst die Jünger Furcht empfanden, offenbart Jesus in seiner Herrlichkeit, die sich erst ganz am Ende der Tage bei seiner Wiederkunft erweisen wird. Von dieser Herrlichkeit zeigte Jesus den Jüngern in der Verklärung am Berge nur so viel als sie ertragen konnten: daß

sie die Notwendigkeit des Kreuzes einsahen und auch sie zum Opfer bereit waren. Wie die Jünger hat der hl. Apollinaris das Kreuz auf sich genommen, indem er den Glauben an Christus bekannt und bezeugt, dafür gelitten hat. Er wird dereinst als Fürbitter für die Kirche von Ravenna eintreten.

Das christologische Thema, ja die Theophanie, ist in diesem Apsismosaik also nicht eigentlich um ihrer selbst willen gewählt, sondern vielmehr zur Verherrlichung des in der Kirche bestatteten Märtyrers, des Missionars und des ersten Bischofs von Ravenna, und damit zugleich der Sancta Ecclesia Catholica Ravennas.

IKONOGRAPHIE UND KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG

Die Einzigartigkeit innerhalb der erhaltenen frühchristlichen Bildkompositionen erschwert es, das Mosaik der Apsis von S. Apollinare in Classe ikonographisch einzuordnen. Im Dunkeln liegt Entstehung und Herkunft der symbolisch-allegorischen Einkleidung des Verklärungs-Geschehnisses. Nur sehr wenige Elemente des Apsismosaiks von Classe sind mit solchen der übrigen bekannten Verklärungs-Darstellungen vergleichbar, in denen der verklärte Jesus selbst und nicht das Kreuz im Mittelpunkt steht, wie in dem Apsismosaik der etwa anderthalb Jahrzehnte jüngeren von Kaiser Justinian gestifteten Marienkirche am Berge Sinai. Moses und Elias stehen hier in ganzer Figur neben dem verklärten Heiland in der Mandorla, von dem Lichtstrahlen ausgehen; auch die Jünger haben menschliche Gestalt. Es fehlt die Gotteshand. Die dieser Komposition zugrundeliegende Bildtradition kehrt nun mit verschiedenen, mehr oder weniger starken Abweichungen oder Varianten in Orient und Okzident in Mosaiken, auf Ikonen und Elfenbeindiptychen sowie in der Buchmalerei bis in das Mittelalter hinein wieder. Bezeichnend und die Identifizierung des Bildes sofort ermöglichend ist überall im Zentrum die Gruppe des verklärten Heilands zwischen Moses und Elias.

Aber das entscheidende Element des symbolisch-allegorischen Verklärungsbildes, das Kreuz, findet sich, wenn auch, wie es scheint, selten, in Darstellungen mit dem verklärten Jesus im Zentrum. Das sinaitische Apsismosaik hat über der Gestalt Jesu, innerhalb der Medaillons mit den Bildnissen der Apostel, von denen die bei der Verklärung anwesenden drei, Petrus, Jakobus und Johannes, ausgelassen sind – woraus sich der supplementäre Charakter dieser Medaillons in Bezug auf die Verklärung erweist – ein Medaillon mit abgestuften Blaugrund: es umfaßt ein goldenes Kreuz. Unmittelbar darüber, auf dem Triumphbogen, steht in einem ähnlichen Medaillon vor einem ähnlichen goldenen Kreuz das Lamm, Symbol des Opfers Christi. Zweimal erscheint demnach am Sinai ein goldenes Kreuz, also das Lichtkreuz, wovon bei einem auf das deutlichste durch die Verbindung mit dem Lamm der Gekreuzigte gemeint ist.

Weiter muß noch in diesem Zusammenhang ein ganz anders geartetes Beispiel eines Kreuzes aufgeführt werden: hier ist das Kreuz unmittelbar in die Darstellung der Theophanie am Berge einbezogen. In der Miniatur mit der Verklärung im sogenannten Evangeliar Ottos III. steht Jesus zwischen Moses und Elias hoch auf steilem Berge, an ihm links allein Petrus, rechts die beiden anderen Jünger: sie sind also wie die Apostellämmer in Classe verteilt. Über Jesus kommt aus den Wolken die Gotteshand zwischen Blitzen. Sie hält ein Strahlenkreuz an dessen oberen Arm, so daß nur drei Arme sichtbar sind. Der untere Arm stößt an den Nimbus Jesu an; Jesus ist also durch das Kreuz mit der Gotteshand verbunden – und das Kreuz unmittelbar auf Jesus bezogen: so wird es wohl den Gegenstand des Gespräches zwischen Jesus sowie den nach oben blickenden Moses und Elias darstellen, wie im Lukasevangelium berichtet.

Die Vermutung erscheint gerechtfertigt, daß in dieser Darstellung letztlich die beiden Formen des Verklärungsbildes, das 'historische' und das allegorisch-symbolische, in einem gewissen Sinne verschmolzen sind. In jedem Fall ist hier das Kreuz, das Hauptelement der symbolisch-allegorischen Darstellung, in das Zentrum der Bildkomposition eines historischen Verklärungsbildes gesetzt. Damit wird die Bedeutung des ganzen in eine bestimmte Richtung gewiesen, nämlich auf die Kreuzessymbolik und die damit zusammenhängenden, vielfältigen Vorstellungen. Man möchte annehmen, daß die Miniatur keine völlige Neuschöpfung gewesen ist, sondern auf ältere Vorlagen zurückgeht, bei der bereits die Gestalt Jesu mit einem Kreuz – aber vielleicht nicht in der sicherlich der vorromanischen Kunst eigenen, gleichsam apokalyptisch-expressionsgeladenen Form von Flammen – vereinigt war.

Eine solche Vermutung würde kühn erscheinen, wenn nicht jüngst eine Entdeckung, die wir K. Weitzmann verdanken, ein ganz neues, klärendes Licht auf die Frage des Kreuzes der Verklärung geworfen hätte. Auf einer einst dreiteiligen Ikone des Sinaiklosters, die vielleicht noch dem siebenten Jahrhundert angehört, waren ursprünglich im Zentrum die Muttergottes, auf den Seitenflügeln links Moses, rechts Elias dargestellt. Die Außenseiten der Seitenflügel ergaben, zusammengeklappt, also wenn das Triptychon geschlossen war, eine das ganze Feld einnehmende blaue, abgestufte Medaillonscheibe, die eine Lichtstrahlen aussendende crux gemmata umfaßte. Die Inschrift zwischen den Kreuzarmen $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ $\overline{\text{YC}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$ (Jesus Christus Sohn Gottes) entspricht in ihrer Bedeutung weitgehend der IXΘYC-Inschrift über dem Kreuz von Classe. Während auf dem für den Sinai gemalten Triptychon Moses und Elias mit der Muttergottes aus Gründen der lokalen Verehrung zusammengestellt sind – beide, Moses wie der Prophet, weilten bedeutungsvoll am Berge und die Muttergottes wurde mit dem Dornbusch zusammengebracht – kann kein Zweifel darüber sein, daß das Lichtkreuz auf der Rückseite, also gleichsam vor Moses und Elias stehend, die Verklärung Jesu vertritt, dieselbe also, die in der historischen Form das Thema des Apsismosaiks der Marienkirche auf dem Sinai darstellt: dieses Triptychon gibt nicht nur ein Indiz für die Verbreitung der symbolischen Verklärungs-Darstellung, sondern es weist vor allem darauf hin, daß diese im Osten verbreitet gewesen, ja dort wahrscheinlich entstanden sein wird.

Damit würde sich vom Ikonographischen her das bestätigen, was sich bei der Interpretation der Bedeutung abzeichnete: die Hintergründe, besonders der Kreuzessymbolik, auch wenn sie keineswegs im Westen unbekannt gewesen ist, wie in unserem Falle es unter anderem der hl. Hieronymus und Leo der Große erweisen, waren, wie es scheint, in viel höherem Maße in der östlichen Theologie, ganz besonders in der antiochenischen, ausgebildet. Ikonographisch sprechen weiterhin dafür die im syrischen Raum häufigen Darstellungen der Kreuze, der crux gemmata und anderer Formen, vorzüglich in den Apsiden.

Unter den Hauptelementen der classenser Verklärungsszene ist die Himmelsscheibe, in welcher das Kreuz steht, ein allgemein verbreitetes Motiv gewesen: das wohl älteste Beispiel findet sich in den Mosaiken der Kuppel des Baptisteriums von Neapel: wieder eine Theophanie, im gestirnten Himmel steht das goldene Christogramm-Kreuz. Fast gleichzeitig ist dagegen die Himmelsscheibe mit dem eschatologischen Lamm in S. Vitale zu Ravenna selbst. Unzweifelhaft bildete diese gestirnte Himmelsscheibe den typischen Hintergrund, die Szene für eine Theophanie, neben den Parusiewolken im nächtlich blauen oder goldenen, also leuchtenden Himmel. Die Parusiewolken begleiten nicht nur etwa die zweite Ankunft Christi, sondern gehören auch zur Erscheinung Gottvaters, wie es ja in Classe auf das beste die Gotteshand über der Kreuzesscheibe bezeugt.

Daß Moses und Elias aus den Wolken als Halbfiguren auftauchen, also Himmelserscheinungen sind, ist wahrscheinlich in Classe nicht das erste Mal der Fall gewesen; sie werden entstanden sein, indem

man andere am Himmel erscheinende Gestalten, wie Christus oder Engel zum Modell nahm. Während im Mosaik auf dem Sinai Moses und Elias bärtig sind, bleibt Moses in Classe bartlos, ebenso wie schon im Presbyterium von S. Vitale. Derselben ikonographischen Tradition gehören die meisten mittelbyzantinischen Verklärungs-Darstellungen an und es geht daher das bartlose Antlitz Mosis aller Wahrscheinlichkeit auf die spätantike Kunst Konstantinopels zurück.

Die crux gemmata, das goldene mit Edelsteinen und Perlen besetzte Lichtkreuz, war das überall gegenwärtige Zeichen des Triumphes Christi. Ältestes monumentales Beispiel, zugleich eines der großartigsten, die erhalten blieben, ist die crux gemmata auf Golgatha in den Apsismosaiken von S. Pudenziana zu Rom, die in den ersten Jahren des fünften Jahrhunderts entstanden sind, also lange vor dem von Theodosios II. auf Golgatha selbst errichteten großen goldenen Gemmenkreuz. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die crux gemmata eine Schöpfung der konstantinopler Hofkunst des vierten Jahrhunderts gewesen ist, als das Zeichen des Sieges, über allem aber der Herrlichkeit Christi, das man mit den Mitteln kaiserlichen Prunkes vergegenwärtigte.

Aber mit dem Bildvorwurf der Verklärung ist noch nicht die historische Stellung der ganzen Apsiskomposition geklärt. Zweifellos ist der untere Teil, nämlich der Titelheilige zwischen den zwölf Lämmern, ein gesondertes Thema, das hier mit der Verklärung Jesu zu einer Komposition vereinigt worden ist: was allerdings keineswegs besagen muß, daß das zuerst und allein in Ravenna geschah.

In dieser unteren Zone handelt es sich einmal um das Bild des Betenden, des orans, andererseits um die beiden Gruppen von je sechs Lämmern, in deren Mitte eine menschliche Gestalt, eben der Betende, steht; weiterhin der Zusammenhang dieser Elemente, vor allem auch mit der Theophanie darüber.

Die frühesten erhaltenen christlichen Beispiele von Orans-Bildnissen entstammen der Grabeskunst des dritten Jahrhunderts und weil die Oranten dort am weitesten verbreitet gewesen zu sein scheinen, hat man auch im allgemeinen in diesem Bereich die Entstehung der Märtyrer-Oranten vermutet. Das älteste erhaltene Beispiel eines Märtyrerbildes als orans dürfte das der hl. Agnes auf einer Schrankenplatte bei S. Agnese fuori le mura zu Rom sein, das noch vor der Mitte des vierten Jahrhunderts entstanden sein wird. Ein weiteres wichtiges Beispiel ist ein Fresko in SS. Giovanni e Paolo zu Rom, wahrscheinlich vom Ende des vierten oder dem Beginn des fünften Jahrhunderts, wo die Gestalt des Märtyrer-Orans zu jeder Seite von einer Person in Proskynesis verehrt wird. Sicherlich hat dieses letzte Beispiel kaum etwas mit Sepulkralbildern zu tun, sondern zeigt den Märtyrer als den Fürbitter, wie es später besonders bei den Votivbildern, etwa des hl. Demetrios in seiner Gedenkkirche zu Thessalonike, der Fall ist. Seit dem Ende des vierten Jahrhunderts scheint die Darstellung als Orans die verbreitetste für Märtyrer, wenn auch keineswegs die einzige, gewesen zu sein: wie im Mausoleum der Galla Placidia wurde der Märtyrer auch als Kreuzträger, vor allem jedoch mit dem Attribut des Marterwerkzeuges, dargestellt. Die 'historische' Form, das heißt Bilder aus der Geschichte, aus dem Leben des Märtyrers, seines Martyriums, sind nach den Quellen bereits damals für Märtyrerkirchen beliebt gewesen, wie es unter anderen für die Euphemiakirche von Chalkedon berichtet ist. Sie sind jedoch verschieden von dem Bild, das den Märtyrer oder Heiligen ikonenartig präsentiert, wie es schließlich in S. Apollinare gegeben ist.

Die Reihen von je sechs Lämmern sind typisch für eine besondere Art von Hirtendarstellungen, die wohl erst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts aufkamen; in ihnen steht Christus der Hirte in der Mitte, wofür sich als beste Beispiele der sogenannte Sarkophagdeckel Stroganov in New York und der Sarkophag Lat. 177 bieten. Auf ersterem scheinen die Lämmer eher die Herde der 'Auserwählten' zu allegorisieren, auf Lat. 177 ist dagegen die Identifizierung der Lämmer mit den hinter ihnen

stehenden Aposteln eindeutig. Unzweifelhaft ist in dem Apsismosaik von Classe das Schema von Christus dem Hirten und seiner Herde, seien es nun die Apostel, die Auserwählten oder die Gläubigen, also die Gemeinde, auf den Bischof als den Hirten übertragen, der auf diese Weise zugleich als Stellvertreter Christi stehen könnte. Seine Rolle als Mittler zu Christus – vielleicht auch als imitator Christi – drückt sich in der Haltung als orans aus: darin unterscheidet er sich aber zutiefst und sofort erkennbar vom Heiland.

Für die ganze Komposition, die Verbindung des Märtyrers mit der Verklärung, das heißt mit einer Theophanie, sind nur wenige Parallelen bekannt. In der Memoria der hl. Felicitas und ihrer Söhne bei den Titusthermen in Rom stand im vielleicht mit dem classenser Mosaik gleichzeitigen Freskobild der Apsis die hl. Felicitas als orans, inmitten ihrer ebenfalls als Märtyrer gestorbenen sieben Söhne: in den Wolken erschien die Halbfigur Christi, einen Kranz für die Märtyrin über ihrem Haupt haltend. In Chalkedon war die hl. Euphemia betend im Gefängnis dargestellt, während das Kreuzeszeichen über ihr erschien, das zugleich ihr Martyrium vorzeichnete. Gerade dieses Bild wäre wegen der Epiphanie des Kreuzes am ehesten mit dem Apsisbild von Classe zu vergleichen: doch handelt es sich hier um eine 'historische' Vision der Märtyrin, in welcher sie das Kreuzeszeichen unmittelbar vor dem Martyrium, der hl. Apollinaris es aber in Classe am Ende der Tage schauend dargestellt worden ist. Das Fresko der Apsis der Felicitas-Memoria stellt dagegen nicht ein mit dem Martyrium zu verbindendes Ereignis dar, sondern die Märtyrin empfängt den Siegespreis ihres Martyriums aus Christi Händen, während ihre Söhne bereits den Kranz in den Händen halten.

Die Bischofsbildnisse am Apsisgewände zwischen den Fenstern sind sicher Idealbildnisse und keine Porträts. Die Gestalten entsprechen nicht nur dadurch, daß sie in Nischen entrückt sind und über ihnen Kränze herabhängen, sondern auch in ihrer Haltung völlig den Heiligen, den Propheten, Aposteln, Evangelisten; von ihnen unterscheiden sie sich allein durch den bischöflichen Ornat. Vergleichbar sind vor allem die schon dem fünften Jahrhundert angehörenden Bildnisse der Bischöfe Maternus und Ambrosius in S. Vittore in ciel d'oro zu Mailand, die dort in einer Reihe neben den mailänder Märtyrern stehen: sie präsentieren sich frontal; die Linke vom Gewand verhüllt, während die Rechte den Sprechgestus vollführt, ebenso wie der in derselben Reihe dargestellte mailänder Märtyrer Protasius. Die ravennatischen Bischöfe halten im Unterschied zu ihnen einen Evangelien-Codex; so wird es nahezu zur Gewißheit, daß sie die vier Evangelien tragen und damit dieses so wichtige Element fast aller frühchristlichen Bildzyklen auch in Classe vergegenwärtigt worden ist.

Die Erzengel Michael und Gabriel gehören zwar nicht zur eigentlichen Apsis-Komposition. Doch scheinen sie, wie schon erwähnt, sowohl Wächter am Sanktuarium, und damit zugleich am Heiligengrab, als auch diejenigen zu sein, die dem Kreuz das Trishagion zurufen. In der Tat stehen die Erzengel häufiger zu den Seiten Christi oder des Kreuzes: in Ravenna selbst bietet ein nur wenige Jahre älteres Beispiel das Apsismosaik von S. Michele in Africisco. Aber bei diesem und der Mehrzahl der anderen Beispiele sind die Erzengel in das Bild der Theophanie einbezogen und verharren verehrend oder akklamierend zu den Seiten des Kreuzes oder Christi, während sie in S. Apollinare in Classe außerhalb der Apsis, aber an deren Rand, stehen und das Trishagion ausrufen. Erzengel in einer ähnlichen Stellung finden sich im Fresko der Nische des Raumes 20 im Kloster von Bawît in Oberägypten: unter der Maiestas Christi erhebt Maria die Hände zum Gebet, umgeben von den Aposteln und Heiligen, und hinter den Aposteln verharrt, wesentlich größer gebildet, am Rande des Gewölbes zu jeder Seite ein Erzengel als Wächter. Diese Erzengel von Bawît wirken wie hinter die Reihe der Apostel geschoben und man könnte sich vorstellen, daß sie im Vorbild, wahrscheinlich eine

Apsiskomposition von erheblich größeren Dimensionen, ähnlich wie in Classe zu Seiten der Apsis und an deren Rand gestanden haben.

Die Einteilung des Apsismosaiks von Classe in zwei Zonen, eine obere der himmlischen Erscheinungen und eine untere mit dem von der Herde umgebenen Heiligen in der Paradieseslandschaft folgt, wie man aufgrund der erhaltenen Bildkompositionen annehmen muß, einem für eine ganze Reihe von Theophanien angewandten Schema. Vor allem hatten die Himmelfahrtsbilder und manche zweizonige Darstellungen der Maiestas einen ganz ähnlichen Aufbau. Man hat daher die unmittelbare Abhängigkeit des Apsismosaiks von S. Apollinare in Classe von einem bestimmten palästinensischen Himmelfahrtsbild, dessen Komposition auf den aus Palästina stammenden Pilgerfläschchen, den Eulogien von Monza und Bobbio, wiederholt sein soll, angenommen, indem im Himmel an Stelle Christi das Kreuz, unten an Stelle der Maria der Märtyrer und an Stelle der Apostel die Lämmer gesetzt worden seien. Doch ist es wahrscheinlicher, daß in Classe eine verwandte, nicht eine unmittelbar abhängige Komposition vorliegt. Die ähnliche Disposition würde sich aus den Gegebenheiten, den Elementen und der Handlung, ergeben haben: denn schon das Apsisfresko der römischen Felicitas-Memoria besitzt schließlich, aus ebendenselben Gründen, eine ähnliche Struktur und Disposition, nämlich einer Zone mit der Theophanie oben und eine zweite mit der von ihren Märtyrer-Söhnen umgebenen Märtyrin unten. Es ist also wahrscheinlich, daß man verschiedenartige Themen nach einem oft wiederholten, allgemeinen Dispositions-Schema, jeweils mit einer ähnlichen Struktur, dargestellt hat.

Die Gesamtkomposition des Apsismosaiks von S. Apollinare in Classe (Taf. 383. 385) ist von einer nur leicht umspielten, betonten Symmetrie und Achsialität bestimmt. Die zentrale Achse bilden die Hand Gottes als oberstes, das Kreuz in der Himmelsscheibe als das wahre Zentrum, darunter der Heilige. Das Kreuz ist aber zugleich Zentrum für die Gestalten des Elias und Moses sowie für die Apostel-Lämmer, die jeweils gleich weit von der Scheibe entfernt dargestellt sind: Apollinare ist wiederum Zentrum der je sechs auf ihn zuschreitenden Lämmer. Der confessor ist also in eine kompositionelle Beziehung nur mit dem Kreuz einerseits, den Lämmern zu seinen Seiten andererseits, dagegen nicht mit den drei Apostel-Lämmern gesetzt, die überhaupt im Gesamtbild zurücktreten. Stärkeres Gewicht als letzteren ist Elias und Moses gegeben, da sie in menschlicher Gestalt erscheinen und ihnen die Namen beigeschrieben sind, wohl vor allem aus dem Grund, damit der Beschauer trotz der symbolisch-allegorischen Einkleidung, die Verklärung Jesu als Grundthema erkennen könne. Als Halbfiguren haben sie wiederum ein geringeres Gewicht als der Märtyrer und Titelheilige unten, die einzige volle Gestalt, er zieht deshalb nach dem Lichtkreuz zuerst den Blick auf sich.

Einen eher neutralen Charakter nimmt die Landschaft ein; nichts kennzeichnet sie als den Berg Tabor, es ist eher eine nicht akzentuierte, flächige Landschaft, aus der stilisierte Bäume herausragen, paradiesische Gefilde, welche die blühenden und immergrünen Gewächse besonders kennzeichnen.

Scharf umrissen, aber fast gar nicht modelliert, sind die einzelnen landschaftlichen und figürlichen Elemente. In welchem Maße die Kontur nicht mehr in Funktion der Modellierung der ganzen Figur, sondern als ein selbständiges Element von stark ornamentalisierender Wirkung gezogen ist, machen am besten die Lämmer deutlich, deren Fell verschieden gezeichnet ist, was besonders eigentümlich, aber für die stilistische Situation dieser Zeit bezeichnend sein dürfte. Während die ersten fünf Lämmer links vom hl. Apollinaris das allgemein übliche geflockte Fell haben (Taf. 385), ist es bei dem sechsten unmittelbar links vom Heiligen und bei allen rechts von ihm ebenso wie bei den drei Apostel-Lämmern vollkommen glatt (Taf. 389. 393; vgl. 410). Überall herrscht die Kontur: bei den geflockten

Lämmern umzieht den Körper fast gleichmäßig die Konturlinie, während bei denjenigen mit glattem Fell nur die Beine nach links keine Kontur haben, hier durch eine Art von Konturschatten gegen den Grund abgesetzt sind und allein die Schwänze blieben bei den fünf Lämmern rechts ohne Kontur. Für den Charakter dieser Konturierung ist ein Vergleich mit den Lämmern des Hirtenbildes im Mausoleum der Galla Placidia (Taf. 10. 11) aufschlußreich: dort sind nur die auf der Schattenseite, also zurückliegenden Teile der Lammskörper wirklich konturiert und diese Darstellungsart trägt nicht wenig zu einer illusionistischen Modellierung der Tiere bei: die Kontur ist nichts anderes als ein kurzer Schatten, während sie in S. Apollinare in Classe als kompakte Linie die Figur umschließt und damit sie gleich einer Ornamentfigur begrenzt.

Die Unterschiede in der Fellbildung, die bei den Lämmern um den hl. Apollinaris gleichsam unmotiviert und 'regellos' auftreten, werden wohl nicht so sehr durch die Tätigkeit verschiedener Hände als durch einen Wechsel in der Darstellungsart bedingt sein. Beide Typen der Lammesdarstellung zeigen auf das deutlichste den Stil um die Mitte des sechsten Jahrhunderts: einmal sind die Flocken des Felles ganz ornamental gleich einem Schuppenmuster gegeben und daher sind die Tierkörper völlig flach. Das andere Mal, bei dem Typus mit glattem Fell, sind zwar die einzelnen Körperteile gegeneinander abgesetzt, aber ohne daß die Körper modelliert erscheinen. Alles ist hier ganz an die Darstellungsart jener Lämmer angeglichen, die für die Reliefplastik der Mitte des sechsten Jahrhunderts charakteristisch ist: erste sicher datierte Beispiele sind die Reliefs auf den Kämpfern im Erdgeschoß des Presbyteriums (Taf. 305) und auf dem Altarkasten von S. Vitale (Abb. 119).

So ist in den Mosaiken von S. Apollinare in Classe in noch stärkerem Maße als in den Mosaiken von S. Vitale alles flächig, ohne räumliche Tiefe; die 'Ornamentalisierung' des Figürlichen ist weiter fortgeschritten. Doch stufte man, im Gegensatz zu den Härten der Modellierung in den figürlichen Elementen, den landschaftlichen Grund und den Himmel höchst nüanciert ab, in zarten reich variierten Farbtönen.

Grund und Figuren ergeben ein zusammenhängendes Muster, in dem sich die Figur nur farbig und linear, aber nicht räumlich abhebt: es ist ein Übereinander, aber kein räumliches Hintereinander mehr. Mitunter hebt sich ein Baum oder ein anderes Element durch eine dunkle Konturlinie, die auch zu beiden Seiten vorhanden sein kann, von dem sanft abgetönten Landschaftsgrund ab, ebenso wie der Heilige und das Lichtkreuz in der Himmelsscheibe; auch die Bischöfe in den Säulennischen scheinen nicht in einem räumlichen Gehäuse zu verweilen, sondern flach vor einen ornamentalen Hintergrund gesetzt zu sein (Taf. 394–401).

Die Einzelformen treten in den Hintergrund gegenüber den großen Linienzügen, welche umgrenzen und das Wesentliche durchzeichnen; ein gleichmäßigeres aufeinander abgestimmtes Gesamt-Kolorit steht vor den Lokaltönen. Die blühenden Pflanzen einer dünnen Bodenvegetation wirken abstrakt und ornamental. Alle Elemente sind stilisiert. So unterstreicht die Darstellungsweise in besonderem Maße den visionären Charakter des Ganzen.

Die Tiefe der Bedeutung gibt im Bilde die formale Proportion und den Rang im Gesamten. Das Wesentliche ist auch formal überhöht, das wunderbar Geheimnisvolle der Theophanie dem realen Vergleich entzogen und symbolisch veranschaulicht.

Die Mosaiken von S. Apollinare in Classe entstanden wohl ungefähr gleichzeitig mit denen von S. Vitale; keine anderen musivischen Denkmäler stehen sich in Ravenna zeitlich so nahe – und dennoch sind sie sehr verschieden voneinander. In Classe war sicherlich eine andere Werkstatt als in S. Vitale tätig. Die Verschiedenartigkeit der Darstellungsart zeigt sich vor allem in den menschlichen Figuren, aber auch bei den landschaftlichen Elementen, wenn auch technisch, etwa in der Verwendung

des Perlmutt zur Nachahmung von Perlen oder in der schrägen Setzung der Mosaiktesseren, manches sehr ähnlich ist. Die so ganz andere Bildung der Vegetation in Classe hat wohl ihre besten Entsprechungen in den viel späteren Mosaiken des omayyadischen Syrien, Werke, die jedoch nach den Quellen Werke konstantinopler Mosaizisten gewesen sein müssen; am deutlichsten wird diese Verwandschaft bei den Bäumen, etwa in den Mosaiken der großen Moschee von Damaskus oder in einigen Mosaiken im Felsendom in Jerusalem. Man wird also vermuten können, daß in der Werkstatt von Classe konstantinopler Einfluß wirksam gewesen ist.

DIE SPÄTEREN MOSAIKEN

Eine nicht unbedeutende Änderung, wahrscheinlich auch eine Erweiterung des ikonographischen Programms erfolgte nach der Mitte des siebenten Jahrhunderts, besonders mit dem Einfügen der Mosaiken der Übergabe des Privilegs der Autokephalie des ravennatischen Stuhls und der alttestamentlichen Typen des Messopfers in den seitlichen Apsisgewänden.

Das Mosaik mit der Übergabe des Privilegs, wohl der Autokephalie an Erzbischof Reparatus (Taf. 404–406), ist nicht nur Denkmal eines Höhepunktes der Macht des ravennatischen Erzbistums, wohl historisch von ephemerer Bedeutung, aber als vergangener Glanz bis ins Mittelalter im ravennatischen Klerus wach, wie es mehrmals die Worte des Chronisten Agnellus bezeugen, sondern es zeigt außerdem jene besondere Bedeutung, welche in den hundert Jahren seit ihrer Gründung die classicaner Märtyrerkirche damals erlangt hatte, als Monument jenes erhöhten Anspruches, der in der Lösung von Roms Oberhoheit zum Ausdruck gekommen war: wie viele seiner Vorgänger seit dem Ende des sechsten Jahrhunderts ließ sich auch Reparatus in der Apollinariskirche bestatten, beim Grabe desjenigen, der Ravenna als vermeintlicher Schüler des Petrus und in dessen Auftrag, missioniert hatte. Die zweifellos bewußte Analogie zu jener Rolle, welche die römische Peterskirche für die Betonung des politischen Anspruchs des Papstes als des Nachfolgers Petri in steigendem Maße einnahm, ist nur zu deutlich. Beim Grabe des vermeintlichen Schülers des Apostelfürsten ist also das Denkmal gesetzt, das die mit den oekumenischen Patriarchaten gleichberechtigte Stellung Ravennas manifestieren sollte.

Meist nimmt man an, der Bildvorwurf gehe auf die Kaisermosaiken von S. Vitale (Taf. 359) zurück: doch wahrscheinlicher liegt in großen Zügen ein sonst nicht belegtes Bildschema zugrunde, für die Übergabe von Privilegien oder Codizills an staatliche oder kirchliche Würdenträger durch den Kaiser, das in Konstantinopel aufgekommen und ausgebildet worden sein wird. Allerdings dürfte in der Reichshauptstadt, unter den Augen gleichsam der Majestäten, schwerlich selbst der Patriarch es gewagt haben, den Kaiser mit seinen Brüdern in der Komposition durch Symmetrie und Isokephalie mit den kirchlichen Würdenträgern gleichsam auf ein Niveau zu stellen, dadurch aber, daß im Zentrum der verstorbene Erzbischof Maurus erscheint, dem kirchlichen Element auf das deutlichste das Übergewicht zu geben, ein Zeichen wiederum dafür, welch außerordentlicher Ehrgeiz und fast unbezähmbarer Geltungsdrang die ravennatische Kirche um und nach der Mitte des siebenten Jahrhunderts voran aber den Erzbischof Reparatus, auch noch nach dem Scheitern der machtpolitischen Ambitionen und der erzwungenen Rückkehr unter die Obhut Roms beseelte.

Das Mosaik mit den Opferdarstellungen (Taf. 407–409) ist ein Zeichen besonderer Art. Die fast allgemein übliche Ableitung des Themas von den Opfer-Mosaiken des Presbyteriums von S. Vitale (Taf. 314) trifft nur in beschränktem Maße etwas Wesentliches; viel wichtiger erscheint bei diesem

Vergleich der Bedeutungswandel gegenüber den Typen des Opfers in S. Vitale: denn dieses Mosaik in Classe ist offensichtlich eine Illustration eines liturgischen Textes, nämlich des römischen Messkanons: *Supra quae propitio ac sereno uultu respicere digneris et accepta habere, sicuti accepta habere dignatus es munera pueri iusti Abel et sacrificium patriarchae nostrae Abrahae et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedek, sanctum sacrificium, immaculatam hostiam.* Zeichenhaft sind die drei Typen des Opfers aus dem Messkanon nebeneinander gestellt, gänzlich unhistorisch. Dadurch, daß Melchisedek als der alttestamentliche Typus des Hohenpriesters hinter dem Altar in der Mitte, am Altar die Eucharistie zelebrierend steht, sind die beiden anderen Typen, Abel und Abraham-Isaak, in drastisch-ersichtlicher Weise auf die Eucharistie bezogen. In keinem anderen ravennatischen Mosaikbild kommt in so klarer Weise jener ganz von der Bedeutung bestimmte Charakter dieser späten Bildkunst zum Ausdruck: doch die mangelnde Eindringlichkeit der Darstellung, der Mangel an Formkraft und an Phantasie läßt nicht mehr, ganz im Gegensatz zu den darüber befindlichen Mosaiken des Apsis-gewölbes, die nur etwas über hundert Jahre älter sind, – aber auch im Vergleich mit den Mosaiken des Presbyteriums von S. Vitale, in denen dieselben Themen erscheinen, – jene visionäre Wirkung entstehen, die der künstlerisch adäquate Ausdruck für solche Inhalte geworden war. Es bleibt wohl der Symbolgehalt, aber die Tiefe, die Glut des Ausdrucks ist dahin. Die Gestalten, am stärksten im Autokephalie-Mosaik, sind Schatten ihrer selbst, aufgereiht, unkörperlich und unräumlich, sie umgibt weder eine wirklich wirkende noch eine visionäre Atmosphäre. Diese schmalen, schemenhaften sich nach oben verjüngenden Figuren mit kleinen Köpfen sind bezeichnend für die Bildkunst des siebenten Jahrhunderts. Sie finden sich sowohl in der ungefähr gleichzeitigen Kunst in Rom als auch im Osten, etwa in den Mosaiken der Demetrioskirche von Thessalonike, wenn auch in diesen beiden Städten die Beispiele dieser Zeit von höherer künstlerischer Qualität zu sein scheinen.

Die Mosaiken des Apsisbogens aus dem siebenten Jahrhundert erscheinen als die Ergänzung der Mosaiken des sechsten Jahrhunderts: die Palmen des Paradieses setzen gleichsam die grüne Paradieses-landschaft unter dem Lichtkreuz fort, die aus den die Juden- und die Heidenkirche symbolisierenden Städte entsteigenden zwölf Lämmer fügen in der Allegorie die sonst nicht erscheinenden zwölf Apostel hinzu; darüber gibt die Parusie des Pantokrator, im Wolkenhimmel zwischen den apokalyptischen Lebewesen, die hier Codices haltend, sicher Symbole der Evangelisten sind, den Abschluß (Taf. 410–413), auch im eschatologischen Sinne, nämlich der Erscheinungen am Jüngsten Tag: denn nach dem Zeichen des Menschensohnes wird er selbst auf den Wolken daher kommen.

Wieder herrschen hier starre Formen wie in den großen Mosaiken des Apsisgewändes, und der epigonenhafte Charakter veranschaulicht sich am klarsten durch den Vergleich mit den Mosaiken des sechsten Jahrhunderts: Schafe wie Symbole, Wolken wie Landschaft zeigen jene Reduktion, jene Verarmung des Ausdrucks, die für die Bildkunst nach der Mitte des siebenten Jahrhunderts nicht nur in Ravenna sondern ähnlich auch in Rom bezeichnend gegenüber einer nicht weit zurückliegenden großen künstlerischen Vergangenheit gewesen ist. Die frühchristliche Bildsprache war hier zur Formel erstarrt. So endete die Bildkunst von Ravenna.

VERZEICHNIS UND NACHWEISE DER ABBILDUNGEN

Inst. Neg. = Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts, Rom

1. Constantius III. Triens, ravennatische Prägung. Rom, Museo nazionale romano. Inst. Neg. 67. 1395
2. Valentinian III. Solidus, ravennatische Prägung. Rom, Museo nazionale romano. Inst. Neg. 67. 1391
3. Licinia Eudoxia. Solidus. Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett. Aufnahme Staatl. Museen Berlin 237/190
4. Galla Placidia. Goldmedaillon. Den Haag, Koninklijk Penningkabinet. Aufnahme Koninkl. Penningkabinet
5. Honorius. Goldmedaillon. Den Haag, Koninklijk Penningkabinet. Aufnahme Koninkl. Penningkabinet
6. Grata Justa Honoria (Schwester Valentinians III). Solidus, ravennatische Prägung. Rom, Museo nazionale romano. Inst. Neg. 67. 1393
7. Athalarich. Bronze, römische Prägung, Kopf der Roma. Rom, Museo nazionale romano. Inst. Neg. L 42.56
8. Felix Ravenna mit Tyche der Stadt. Ostgotisches X nummi-Stück, ravennatische Prägung. Rom, Museo nazionale romano. Inst. Neg. 67. 1397
9. Felix Ravenna-Münze, Revers mit Monogramm der Stadt. Inst. Neg. 67.1398
10. Revers einer siliqua Justins I. mit Monogramm Theoderichs. Ravennatische Prägung. Rom, Museo nazionale romano. Inst. Neg. L 42.35
11. Athalarich. Ostgotisches XX nummi-Stück, römische Prägung. Rom, Museo nazionale romano. Inst. Neg. L 42.54
12. Theoderich. Goldmedaillon von Senigallia. Rom, Museo nazionale romano. Inst. Neg. L 40.541
13. Theodehat. Ostgotisches XL nummi-Stück, römische Prägung. Rom, Museo nazionale romano. Inst. Neg. L 42.33
14. Baduila (Totila). Ostgotisches XX nummi-Stück, römische Prägung. Rom, Museo nazionale romano. Inst. Neg. 60.1765
15. Justinian I. Solidus. Rom, Münzhandel. Inst. Neg. 41.1836
16. Kenotaphinschrift des hl. Apollinaris, S. Apollinare in Classe. Inst. Neg. 57.1980
17. Epitaph des Bischofs Johannes I. (II.). Museo arcivescovile. Inst. Neg. 58.925 Mitte
18. Monogramm des Bischofs Petrus II. (494–519). Pilasterkapitell (vgl. Abb. 40). Inst. Neg. 58.1110
19. Monogramm des Erzbischofs Maximian (546–556 [?]), von der Front des Elfenbeinthrones (vgl. Abb. 128). Inst. Neg. 57.1647
20. Blei-Dachziegel von der Apsis der Ursiana mit dem Namen des Erzbischofs Theodorus (679–693). Museo arcivescovile. Inst. Neg. 58.1963 rechts
21. Epitaph des Erzbischofs Agnellus (556 [?]–570). Museo arcivescovile. Inst. Neg. 58.923
22. S. Vitale. Ziegelgewölbe im nördlichen Treppenturm. Inst. Neg. 57.1844
23. S. Giovanni Evangelista. Apsis, Fenstergalerie. Aufnahme H. Koppermann
24. S. Giovanni Evangelista. Bogen des ehemaligen südlichen Vorhallen-Nebenraums, Kämpfergesims mit Pfeifenfries. Inst. Neg. 66.2680
25. Baptisterium der Kathedrale. Kuppelwölbung aus Tonröhren. Aufnahme Soprintendenza ai Monumenti, Ravenna
26. S. Giovanni Evangelista. Nordarkaden, Kämpfer. Inst. Neg. 62.2162

27. 28. Museo nazionale. Zwei Kämpferkapitelle. Inst. Neg. 58.905A; 66.2974

29. S. Francesco. Kapitell der Schiffsarkaden. Inst. Neg. 58.1837
30. S. Apollinare Nuovo. Kapitell der Schiffsarkaden. Inst. Neg. 58.1132

31. 32. S. Maria Maggiore. Südarkade, Zwei Kapitelle. Inst. Neg. 66.2692; 58.1766

33. Baptisterium der Kathedrale. Kapitell. Inst. Neg. 58.822
34. S. Agata. Nordarkaden, Kapitell. Inst. Neg. 66.2720

35. 36. Piazza del Popolo. Zwei Kapitelle mit Schmetterlings-Akanthus, eines mit dem Monogramm Theoderichs. Inst. Neg. 66.289; 66.2952

37. Museo nazionale. Kapitell mit Schmetterlings-Akanthus. Inst. Neg. 66.2956

38. 39. S. Apollinare in Classe. Zwei Kapitelle der Schiffsarkaden mit Schmetterlings-Akanthus. Inst. Neg. 58.1783; 58.1782

40. Museo arcivescovile. Zweizonen-Pilasterkapitell mit Inschrift des Bischofs Petrus II. (494–519) aus der Kathedrale. Inst. Neg. 58.195

41. Museo arcivescovile. Zweizonen-Pilasterkapitell mit Fortsetzung der Inschrift Petrus' II. aus der Kathedrale. Inst. Neg. 62.2172

42. 43. Museo arcivescovile. Zweizonen-Pilasterkapitell, Evangelistensymbole (vgl. Abb. 40). Inst. Neg. 58.917; 58.916

44–47. Museo arcivescovile. Zweizonenkapitelle mit Tierprotomen. Inst. Neg. 58.937; 66.2741; 58.933; 58.934

48. 49. S. Apollinare Nuovo. Zwei Kapitelle des Ciboriums. Inst. Neg. 58.1137; 66.2673

50. Museo nazionale. Kapitell aus S. Michele in Africisco. Inst. Neg. 59.389

51. Museo nazionale. Großes Kapitell aus S. Stefano degli Olivi. Inst. Neg. 66.2959

52. S. Apollinare in Classe. Zier-Postamentbasis und Kapitell. Inst. Neg. 58.1771

53. 54. S. Apollinare in Classe. Schiffsarkaden, Postamentbasen. Inst. Neg. 57.1988; 57.1989

55. S. Agata. Schrankenplatte mit Kreuz. Inst. Neg. 66.2708

56. 57. Museo nazionale. Schrankenplatten mit Kreuzen und Bändern. Inst. Neg. 66.2948; 66.2709

58. S. Agata. Schrankenplatte mit Perlhühnern und Kreuz. Inst. Neg. 58.1828

59. 60. S. Agata. Fragmente von Schrankenplatten mit Pfauen und Lamm. Inst. Neg. 58.1831; 58.1832

61. S. Apollinare Nuovo. Gitterwerk-Schrankenplatte mit symbolisch-allegorischem Dekor. Inst. Neg. 58.816

62. 63. S. Apollinare Nuovo. Gitterwerk-Schrankenplatte mit Kreuzen, Vorder- und Rückseite. Inst. Neg. 58.814; 66.2660

64. 65. S. Apollinare Nuovo. Schrankenplatte, Vorderseite mit symbolisch-allegorischem Dekor, unvollendete Rückseite mit Daniel in der Löwengrube. Inst. Neg. 58.813; 58.1138

66. 67. S. Apollinare Nuovo. Gitterwerk-Schrankenplatte, Vorder- und Rückseite. Inst. Neg. 58.815; 66.2659

68. 70. S. Francesco. Fragmente von symbolisch-allegorisch dekorierten Platten. Inst. Neg. 58.1836

69. Baptisterium der Kathedrale. Fragment einer Schrankenplatte mit Lamm und Kreuz. Fototeca Azienda Soggiorno e Turismo Ravenna Neg. 53

71. Museo arcivescovile. Allegorisch-symbolische Schrankenplatte. Inst. Neg. 58.922

72–76. S. Francesco, Kreuzgang. Zwei Schrankenpfosten mit angearbeiteten Säulchen aus S. Vitale. Inst. Neg. 62.2154; 58.1768; 58.1834; 62.2161; 62.2159

77–79. Museo nazionale. Gitterwerk-Schrankenplatten aus S. Vitale. Inst. Neg. 58.896; 58.898; 58.897

80. Museo nazionale. Gitterwerk-Schrankenplatte. Inst. Neg. 58.899

81–83. Museo arcivescovile. Gitterwerk-Schrankenplatten aus der Kathedrale. Inst. Neg. 58.928; 58.927; 58.930

84. 85. Museo arcivescovile. Gitterwerk-Schrankenplatten aus der Kathedrale (Reliefoberfläche durch spätere Verwendung als Bodenbelag abgenutzt). Inst. Neg. 58.929; 58.948

86. 87. Museo arcivescovile. Gitterwerk-Schrankenplatte aus der Kathedrale (durch spätere Verwendung als Bodenbelag abgenutzt). Vorder- und Rückseite. Inst. Neg. 58.913; 66.2734

88. 89. S. Apollinare Nuovo. Ambo, Front und Untersicht. Inst. Neg. 58.1139; 66.2678

90. 91. S. Spirito. Ambo (vgl. Taf. 247), Ausschnitte aus der Dekoration der Rückseite. Inst. Neg. L 42.163; L 42.164

92. 93. S. Agata. Ambo, Front und Einlaß. Inst. Neg. 58.1826; 58.1827

94. 95. Baptisterium der Kathedrale. In der Piscina verbauter Ambo, Front und Einlaß. Aufnahme Soprintendenza ai Monumenti Ravenna; Inst. Neg. 58.821

96. 97. Kathedrale. Ambo des Erzbischofs Agnellus (556[?]–570), Front und Einlaß. Inst. Neg. 58.1630; 58.1631

98. Museo arcivescovile. Front des Ambo aus SS. Giovanni e Paolo, gearbeitet zwischen 595 und 606. Inst. Neg. 58.917

99–101. Museo nazionale. Fragmente von Ambonen mit Heiligen- und Tier-Figuren. Inst. Neg. 68.1311; 68.1310

102–104. Museo arcivescovile. Ambo (vgl. Abb. 98), die hll. Johannes und Paulus; Tiere. Inst. Neg. 58.920; 58.919; 58.918

105. Museo nazionale. Fragment eines Ambo. Inst. Neg. 58.906

106. Kathedrale. Ambo des Erzbischofs Agnellus (vgl. Abb. 96. 97), Ausschnitt von der Rückseite. Inst. Neg. 58.1632

107. Baptisterium der Kathedrale. Altarstipes. Inst. Neg. 58.823

108. S. Apollinare in Classe. Altarstipes im nördlichen Seitenschiff. Inst. Neg. 58.1708

109. S. Apollinare in Classe. Stipes vom Altar im Mittelschiff. Inst. Neg. 57.1983

110. S. Giovanni Evangelista. Altarstipes. Aufnahme H. Koppermann

111. S. Giovanni Evangelista. Altarkasten. Inst. Neg. 66.2679

112–114. S. Apollinare Nuovo. Altarkasten, Front, Nebenseite, Inneres mit Sepulchrum

115. Museo nazionale. Fragmente von Ciborien. Inst. Neg. 66.2768 oben

116. 116A. S. Francesco. Fragmente einer Altarfront. Inst. Neg. 58.1835

117. Museo nazionale. Fragment eines Altars. Inst. Neg. 66.2770 rechts

118. Museo arcivescovile. Bodenplatte eines Altars mit Sepulchrum. Inst. Neg. 58.926

119–121. S. Vitale, Presbyterium. Altarkasten, Vorder- und Nebenseiten. Inst. Neg. 58.1117; 59.386; 59.387

122–125. Museo arcivescovile. Sog. Reliquiar der hll. Julitta und Quiricus, Breitseiten: Anbetung der Magier, Himmelfahrt Christi. Schmalseiten: traditio legis, Daniel in der Löwengrube. Inst. Neg. 62.2178; 62.2177; 62.2179; 62.2176

126. 127. S. Vitale. Reliquiar des Altares mit Dedikationsinschrift des Julianus Argentarius. Aufnahme H. Koppermann

128. 129. Museo arcivescovile. Elfenbeinthron des Erzbischofs Maximian (546–556 [?]), Front- und Seitenansicht. Inst. Neg. 57.1640; 57.1645

130. Museo nazionale. Reliefplatte aus Marmor mit Kampf des Herkules mit dem Hirschen. Inst. Neg. 58.913

131. Museo nazionale. Sarkophag der Olia Tertulla, Front. Aufnahme Università di Bologna 12975

132. Museo nazionale. Sarkophag des M. Aurelius Macedo, Front. Inst. Neg. 62.2132

133. Museo nazionale. Sarkophag der Sosia, Front. Inst. Neg. 38.1551

134. Museo nazionale. Nebenseite des Sarkophags eines Geldwechslers. Aufnahme Università di Bologna 11673

135–137. S. Francesco. Liberius-Sarkophag, Säulensarkophag mit Traditio legis und Aposteln. Front, linke und rechte Nebenseite. Inst. Neg. 68.1263; 68.1265; 68.1266

138–140. S. Francesco, linkes Seitenschiff. Säulensarkophag mit Traditio legis und Aposteln, Front, linke und rechte Nebenseite. Inst. Neg. 68.1248; 68.1252; 68.1253

141–143. Recinto Dantesco. Sarkophag der Familie Pignatta, Front: Christus über Löwen und Basilisk thronend von Aposteln flankiert; linke Nebenseite: Heimsuchung; rechte Nebenseite: Verkündigung. Inst. Neg. 66.2784; 66.2786; 66.2785

144. Recinto Dantesco. Pignatta-Sarkophag, Ausschnitt von der Front. Inst. Neg. 57.1609

145. Museo nazionale. Fragment eines Sarkophags mit Christus und dem ungläubigen Thomas. Inst. Neg. 58.909

146. Museo nazionale. Sarkophag mit Traditio legis und Stifterpaar, Front. Aufnahme Villani, Bologna, Neg. 15105 (Ente Provinciale per il Turismo, Ravenna)

147. S. Maria in Porto fuori. Sarkophag mit Traditio legis, Front. Aufnahme Alinari 18084

148–150. S. Apollinare in Classe. Zwölf-Apostel-Sarkophag, Front mit Traditio legis, linke und rechte Nebenseite. Aufnahme Villani, Bologna Neg. 25.490 E (Ente Provinciale per il Turismo, Ravenna); Inst. Neg. 58.1734; 58.1733

151. 152. S. Vitale. Isaakios-Sarkophag, Front mit Anbetung der Magier und allegorisch-symbolische Rückseite. Aufnahme Alinari 18130; Aufnahme Anderson 27.561

153. 154. S. Vitale. Isaakios-Sarkophag, rechte Nebenseite: Daniel zwischen den Löwen; linke Nebenseite: Auferweckung des Lazarus. Aufnahme Anderson 27.562; Inst. Neg. 38.394

155–157. S. Apollinare in Classe. Sarkophag des Erzbischofs Theodorus mit allegorisch-symbolischer Dekoration, Front, unvollendete linke und die rechte Nebenseite. Inst. Neg. 58.1758; 58.1739; Aufnahme Anderson 27.402

158. Kathedrale. Sarkophag des Erzbischofs Rinaldus, Front mit Christus über dem Paradiesberg thronend und Apostelfürsten. Fototeca Azienda Soggiorno e Turismo, Ravenna, Neg. 35
159. Kathedrale. Sarkophag des Erzbischofs Exuperantius, Front mit Christus zwischen Apostelfürsten. Fototeca Azienda Soggiorno e Turismo, Ravenna, Neg. 57
160. Kathedrale. Sarkophag des hl. Barbatianus. Front mit Christus und Apostelfürsten und Kantharoi in den Eckfeldern. Fototeca Azienda Soggiorno e Turismo, Ravenna, Neg. 37
161. 162. Mausoleum der Galla Placidia. Zwei symbolisch-allegorische Sarkophage, sog. Sarkophag Honorius' III. oder Valentinians III. und sog. Sarkophag Constantius' III. Aufnahme Anderson 27.664; 27.665
163. Museo arcivescovile, Sarkophagfragment mit Kreuz und Lämmern. Inst. Neg. 58.939
164. S. Agata. Sarkophagfragment mit Kreuz und Lamm. Inst. Neg. 58.1949 oben
165. S. Apollinare in Classe. Symbolisch-allegorischer Säulensarkophag, Front. Inst. Neg. 58.1759
166. 167. Museo arcivescovile. Symbolisch-allegorischer Säulensarkophag aus der Kathedrale Front und Rückseite. Inst. Neg. 62.2174; Fototeca Azienda Soggiorno e Turismo, Ravenna, Neg. 39
168–170. S. Apollinare in Classe. Lämmer-Sarkophag, Front, linke und rechte Nebenseite. Inst. Neg. 58.1751; 58.1746A; 58.1735
171–173. S. Francesco. Sarkophag des Bartolomeo del Sale. Front mit Inschriftentafel, Ausschnitt der linken und die rechte symbolisch-allegorisch dekorierte Nebenseite. Inst. Neg. 58.1762; 58.1738; 58.1756
174. S. Vitale. Sarkophag des Erzbischofs Ecclesius, fragmentierte Front mit symbolisch-allegorischem Dekor. Inst. Neg. 38.841
175. S. Apollinare in Classe. Sarkophag des Erzbischofs Felix, Front mit symbolisch-allegorischem Dekor. Inst. Neg. 58.1757
176. S. Francesco, Piazza. Nebenseite eines Sarkophagdeckels mit symbolisch-allegorischem Dekor. Aufnahme Brandenburg, Rom Neg. 1967.648
177–179. Baptisterium der Kathedrale. Inschriften über den Nischen. Inst. Neg. 58.869; 58.867; 58.871
180–183. Baptisterium der Kathedrale. Ornamentale Mosaiken der Nischenlaibungen. Inst. Neg. 58.670; 58.868; 58.872
184. 185. S. Apollinare Nuovo. Inneres, Blick nach Osten und nach Westen. Inst. Neg. 66.2654; 66.2656
186. S. Apollinare Nuovo, südliche Hochwand. Tympanon des Stadttores von Ravenna mit Darstellung Christi auf der Schlange. Inst. Neg. 58.657
187. S. Apollinare Nuovo, Westwand. Kaiser Justinian. Inst. Neg. 58.1155
188. Rekonstruktion der verschiedenen Perioden im Justinianmosaik, weiß: I. Periode, gerastert: II. Periode. Zeichnung O. Bronk (nach Salietti-Bovini)
189. 190. S. Apollinare Nuovo. Hochwände. Krone und Taube, Ausschnitte aus den Mosaik-Feldern mit Muschelnischen. Inst. Neg. 58.808; 58.809
191. 192. S. Apollinare Nuovo. Ausschnitte aus den Mosaiken der Fensterzone, Gefäße flankierende Vögel. Inst. Neg. 58.811; 58.812
193. 194. Cappella arcivescovile. Ausschnitte aus den Mosaiken der westlichen und östlichen Gewölbelünette, Christuslamm zwischen Adlern und Monogramm des Erzbischofs Petrus II. (494–519). Inst. Neg. 68.1278 oben; 68.1277 Mitte
195. 196. Mausoleum der Galla Placidia. Ausschnitte aus den Mosaiken der südlichen und westlichen Vierungslünette, Tauben zuseiten eines Kelches mit dem lebendigen Wasser und Tauben auf dem Rande einer Schale sitzend. Fototeca Azienda Soggiorno e Turismo, Ravenna, Neg. 25447
197. S. Spirito und Baptisterium der Arianer von Westen. Inst. Neg. 68.1267
198. Baptisterium der Arianer von Südosten. Inst. Neg. 68.1293
199. 200. Mausoleum des Theoderich. Untergeschoß, Portal und Inneres nach Westen. Inst. Neg. 57.1615; 57.1616
201. 202. Mausoleum des Theoderich. Untergeschoß, Innenwand über dem Portal mit nicht ausgearbeiteten Eckmuscheln und Portalumrahmung. Inst. Neg. 66.2700; 68.1282
203–205. Mausoleum des Theoderich. Obergeschoß, Ausschnitte der Bauornamentik; Zangenfries, Kymation, Portalumrahmung mit Konsolen des Türsturzes. Inst. Neg. L 42.458; L 42.457; L 42.153

206–209. Mausoleum des Theoderich. Obergeschoß, Inneres: Wand über dem Portal, Deckstein, Ostnische und als Sarkophag benutzte Wanne aus Porphyr. Inst. Neg. 66.2701; 58.1166; 66.2703; 66.2704

210. S. Michele in Africisco. Außenansicht der Apsis. Inst. Neg. 58.2252

211. Staatliche Museen zu Berlin. Mosaiken der Apsis von S. Michele in Africisco. Aufnahme Staatl. Museen Berlin Neg. 6642

212. S. Michele in Africisco, Inneres um 1840. Zeichnung Minutoli. Ehemals Staatl. Museen Berlin, verschollen

213–217. Staatliche Museen zu Berlin. Ausschnitte aus den Apsismosaiken von S. Michele in Africisco: Christus, Michael, Gabriel, Kopf des Michael, Taube vom Taubenfries des Apsisbogens. Aufnahmen Staatl. Museen Berlin Neg. 6642 (a); 6642 (b); 6642 (c); 6642 (d); 6642 (e)

218. Museo nazionale. Bronzekreuz, Mittelakroter des Kuppeldachs von S. Vitale. Inst. Neg. 58.1108

219–221. S. Vitale. Arkaden zwischen nördlichem Zwickelraum und Umgang, Stuckdekoration. Inst. Neg. 57.1886; 58.1051; 58.1050

222. 223. S. Vitale. Südlicher Zwickelraum, Stuckdekoration. Inst. Neg. 57.1830; 57.1831

224. S. Vitale. Ostlünette des Presbyteriums. Inst. Neg. 68.1316

225. S. Vitale. Kreuzgewölbe des Presbyteriums. Inst. Neg. 66.2684

226. 227. S. Vitale. Ostlünette des Presbyteriums, Köpfe der Engel. Inst. Neg. 62.2118; 62.2119

228. 229. S. Vitale. Presbyteriums-Südwand. Kopf des Evangelisten Markus und des Engel-Symbols des Matthäus. Inst. Neg. 62.2110; 62.2109

230. 231. S. Vitale. Presbyteriums-Nordwand, Kopf der Evangelisten Johannes und Lucas. Inst. Neg. 62.2112; 62.2115

232. 233. S. Vitale. Presbyteriums-Südwand, Evangelien-Codices des Matthäus und des Marcus. Inst. Neg. 62.2108; 62.2111

234. 235. S. Vitale. Presbyteriums-Nordwand, Evangelien-Codices des Johannes und Lucas. Inst. Neg. 62.2113; 62.2116

236. S. Vitale. Presbyteriumsgewölbe, Kopf des apokalyptischen Lammes. Inst. Neg. 62.2121

237. S. Vitale. Presbyteriums-Nordwand, Widder vom Opfer Abrahams. Inst. Neg. 57.1731

238. S. Vitale. Presbyteriums-Südwand, Kelch auf dem Altar des Melchisedek

239. S. Vitale. Presbyteriums-Südwand, Ausschnitt aus der Weinrankendekoration, Vogel neben Kantharos. Inst. Neg. 62.2128

240. S. Vitale. Presbyteriums-Nordwand, Rollenkasten neben Lucas. Inst. Neg. 62.2117

241. S. Apollinare in Classe. Luftbild

242. S. Apollinare in Classe. Vorhalle, Blick nach Norden. Inst. Neg. 58.1710

243. S. Apollinare in Classe. Nördlicher Nebenraum der Vorhalle. Inst. Neg. 58.1711

244. S. Apollinare in Classe. Apsismosaik, Christus-Medaillon im Kreuz. Aufnahme U. Trapani

Die Abbildungen Nr. 245 bis 292, die angeben, was von den Mosaiken noch spätantik bzw. frühmittelalterlich ist, zeichnete Oda Bronk nach den Tafeln von C. Ricci, Tavole storiche dei mosaici di Ravenna 1–8 (1930–1937), mit einigen durch die spätere Forschung notwendig gewordenen Korrekturen.

245. Mausoleum der Galla Placidia. Eingangslünette und Vierung, nach Ricci 1, Taf. 9

246. Mausoleum der Galla Placidia. Südlünette und Vierung, nach Ricci 1, Taf. 3, mit Ergänzung am Schrank

247. Mausoleum der Galla Placidia. Tonnengewölbe, Ostarm, nach Ricci 1, Taf. 6

248. Mausoleum der Galla Placidia. Kuppelvierung, nach Ricci 1, Taf. 1

249. Mausoleum der Galla Placidia. Tonnengewölbe, Westarm, nach Ricci 1, Taf. 8

250. Mausoleum der Galla Placidia. Westlünette und Vierung, nach Ricci 1, Taf. 4

251. Mausoleum der Galla Placidia. Ostlünette und Vierung, nach Ricci 1, Taf. 2

252. Mausoleum der Galla Placidia. Tonnengewölbe, Südarm, nach Ricci 1, Taf. 7

253. Mausoleum der Galla Placidia. Tonnengewölbe, Nordarm, nach Ricci 1, Taf. 9

254. Baptisterium des Domes. Kuppel, nach Ricci 2, Taf. 10–13

255. Baptisterium des Domes. Untere Wandzone, nach Ricci 2, Taf. 14–16

256. Baptisterium des Domes. Untere Wandzone, nach Ricci 2, Taf. 17–19

257. S. Apollinare Nuovo. Nördliche Obergaden-

wand, nach Ricci 4, Taf. 21.22, ergänzt nach Bovini, zuletzt Studi storici, topografici ed archeologici sul Portus Augusti di Ravenna (1961) 83ff. Abb. 14.15

258. S. Apollinare Nuovo. Nördliche Obergadenwand, nach Ricci 4, Taf. 23.24
259. S. Apollinare Nuovo. Südliche Obergadenwand, nach Ricci 4, Taf. 25.26
260. S. Apollinare Nuovo. Südliche Obergadenwand, nach Ricci 4, Taf. 27.28, ergänzt nach Bovini, Beiträge z. älteren europäischen Kulturgeschichte 1 (Klagenfurt 1952) 206ff. Abb. 2.3
261. Baptisterium der Kathedrale. Nischenlaibungen, nach Ricci 2, Taf. 14–19
262. S. Apollinare Nuovo. Südwand, Fensterlaibungen, nach Ricci 4, Taf. 29
263. S. Apollinare Nuovo. Südwand, Fensterlaibungen, nach Ricci 4, Taf. 30
264. S. Apollinare Nuovo. Nordwand, Fensterlaibungen, nach Ricci 4, Taf. 31
265. Erzbischöfliche Kapelle. Vorhalle, Tonnengewölbe, nach Ricci 5, Taf. 34
266. Erzbischöfliche Kapelle. Vorhalle, nordwestliche Lünette, nach Ricci 5, Taf. 35
267. Erzbischöfliche Kapelle. Vorhalle, südöstliche Lünette, nach Ricci 5, Taf. 36
268. Erzbischöfliche Kapelle. Inneres, Vierungsgewölbe, nach Ricci 5, Taf. 41
269. Erzbischöfliche Kapelle. Inneres, nordöstliche Lünette mit Gurtbogen, nach Ricci 5, Taf. 42
270. Erzbischöfliche Kapelle. Inneres, südwestlicher Gurtbogen, nach Ricci 5,Taf. 43, und nordwestliche Lünette mit Gurtbogen, nach Ricci 5, Taf. 44
271. Erzbischöfliche Kapelle. Inneres, südöstliche Lünette mit Gurtbogen, nach Ricci 5, Taf. 45
272. Baptisterium der Arianer. Kuppel, nach Ricci 3, Taf. 20
273. S. Vitale. Vierungsgewölbe, nach Ricci 6, Taf. 46
274. S. Vitale. Triumphbogen, nach Ricci 6, Taf. 50–52
275. S. Vitale. Triumphbogen, nach Ricci 6, Taf. 52–54
276. S. Vitale. Presbyterium, Südwand, nach Ricci 6, Taf. 55
277. S. Vitale. Presbyterium, Nordwand, nach Ricci 6, Taf. 57
278. S. Vitale. Presbyterium, Nordwand, nach Ricci 6, Taf. 58
279. S. Vitale. Presbyterium, Südwand, nach Ricci 6, Taf. 56
280. S. Vitale. Presbyterium, Westseite, Bogen, nach Ricci 6, Taf. 49
281. S. Vitale. Fensterwand über der Apsis, nach Ricci 6, Taf. 47
282. S. Vitale. Apsiswand, nach Ricci 6, Taf. 48
283. S. Vitale. Apsis, nach Ricci 6, Taf. 65
284. S. Vitale. Apsisbogen, nach Ricci 6, Taf. 61.62
285. S. Vitale. Apsisgewände, nach Ricci 6, Taf. 63.59.64
286. S. Apollinare in Classe. Apsisgewände, nach Ricci 7, Taf. 68
287. S. Apollinare in Classe. Apsisgewände, nach Ricci 7, Taf. 70
288. S. Apollinare in Classe. Apsisstirnfries, nach Ricci 7, Taf. 66
289. S. Apollinare in Classe. Apsis, nach Ricci 7, Taf. 67
290. S. Apollinare in Classe. Apsis. Fensterzone, nach Ricci 7, Taf. 68–70
291. S. Apollinare in Classe. Apsis. Fensterlaibungen, nach Ricci 7, Taf. 68–70
292. S. Apollinare in Classe. Triumphbogen, nach Ricci 7, Taf. 66

Farbtafel A. *S. Apollinare Nuovo.*

1. Inst. Neg. F. 63.34
   Nördliche Obergadenwand, Berufung von Petrus und Andreas
2. Inst. Neg. F. 63.33
   Nördliche Obergadenwand, Scheidung von Schafen und Böcken

Farbtafel B. *S. Vitale.*

1. Inst. Neg. F. 63.102
   Presbyterium, Südlünette, Ausschnitt des rechten Kantharos mit Taube, die an einer Traube pickt.
2. Inst. Neg. F. 63.103
   Presbyterium, Ostlünette, Vogel in Weinranken.
3. Inst. Neg. F. 63.104
   Presbyterium, Ostlünette, linker Kantharos.
4. Inst. Neg. F. 63.104
   Presbyterium, Nordlünette, Taube auf dem Rand des rechten Kantharos.

BESCHREIBUNG DER TAFELN

Die Umrißzeichnungen nach den Mosaiken geben jeweils den Erhaltungszustand, nach Corrado Ricci, Tavole storiche dei mosaici di Ravenna. Vol. 1–8, Roma 1930–1937 (zit. Ricci, 1–8), mit den Änderungen und Ergänzungen welche die Untersuchungen nach dem Erscheinen des genannten Werkes ergeben haben. Im Gegensatz zu den Tafeln Riccis, die auch die restaurierten Teile abbilden und selbst bei den modernen Restaurierungen die verschiedenen Perioden unterscheiden, sind hier nur die originalen Teile und alte Restaurierungen (spätantik, frühmittelalterlich) angegeben; letztere sind durch eine Straffierung längs der Begrenzungslinie unterschieden.

Für mancherlei nützliche Auskünfte danken wir den Mitgliedern des Gruppo Mosaicisti in Ravenna, G. Salietti, R. Signorini, I. Medici, Z. Molducci, Ines Morigi, Libera Musiani, R. Papa.

Inst. Neg. = Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom.

Farbtafel I. *Mausoleum der Galla Placidia. Gewölbemosaik.*

Entscheidend für die farbige Wirkung des Grundes ist dessen Auflichtung durch die teils breiten Fugen zwischen den Tesseren, in denen der rein weiße Kalkmörtel sichtbar wird: in der Tat erscheint dadurch im ganzen gesehen der blaue Grund in einem helleren, lichteren Ton, als er es nach der Farbe der einzelnen Tesseren sein würde.

Reich die farbliche Abstufung der Rosetten, in denen das Gold nie fehlt.

Farbtafel II. *Baptisterium des Domes. Kuppel, Pflanzen-Kandelaber zwischen den Aposteln.*

Inst. Neg. F 63.24; F 63.26

Das Gold kommt in der Aufnahme zum Teil durch die Reflexion des Glanzes heraus. Der Grundton der Kandelaber ist gelblich: dennoch gibt das Ganze durch die wirklich goldenen Lichter den Eindruck, aus goldenen Tesseren zu bestehen, indem der größere Teil von ihnen nur weniger belichtet sei und daher matt erscheine. Aus der Ferne ist die Abstufung im blauen Grunde nicht erkennbar, sondern wird durch den Glanz übertönt.

Farbtafel III. *Baptisterium des Domes. Untere Wandzone, Ranken.*

Inst. Neg. F 63.25

Erhaltungszustand: vgl. Taf. 88–93.

Die Ranken bestehen aus goldenen lichten und grauen Tesseren (in der Tafel zu grün), nur der Rand des Medaillons (in der Tafel links) ist grünfarbig. Es wiederholt sich hier ähnlich die bei den Pflanzenkandelabern der Kuppel angewandte Technik, Taf. II, wo auch die Goldgewächse nur teilweise wirklich goldfarben sind. Die Tönung des blauen Grundes ist verschieden von jener der Kuppel.

Farbtafel IV. *Sant' Apollinare Nuovo. Engel neben Christus.*

Inst. Neg. F 63.101

Für die Mehrzahl der Gesichter in S. Apollinare Nuovo ist die Einstreuung von zinnober- bis orangefarbenen Flecken charakteristisch, was dem Inkarnat, von einer größeren Entfernung gesehen, eine lebendige Tönung gibt. Die violettgraue Farbe der Flügel (richtig am linken Flügel) erscheint in den meisten ravennatischen Mosaiken bei den Flügeln der Engel. Die hellen Partien der Gewandung (in der Abbildung zu dunkel) sind weiß.

Farbtafel V. *Sant' Apollinare Nuovo. Heilung des Gelähmten von Kapernaum, Apostel.*

Inst. Neg. F 63.29; F 63.30

Die lineare Zeichnung der Gesichter tritt ganz in den Hintergrund durch eine farbige Auflösung der Licht- und Schattenpartien, in eine reiche Abstufung der Werte. In der Nähe erhält ein solches Antlitz einen fast maskenhaften Charakter, der sich mit zunehmender Entfernung des Beschauers verliert.

Im Grunde haben die Tesseren zum Teil ihre Goldfolie verloren, so daß nun der grünliche Glasgrund sichtbar geworden ist.

Farbtafel VI. *Sant' Apollinare Nuovo. Oberste Wandzone, Nische.*

Inst. Neg. F 63.31

Die Nischen zwischen den Christus-Szenen, über den großen Künderfiguren zwischen den Fenstern, sind gleichmäßig gestaltet, allein der untere Streifen alterniert relgelmäßig von grün zu blau. Das Muschelschloß läuft in einen verkümmerten Adlerkopf aus (wie bei den meisten Muscheln in den ravennatischen Mosaiken), dessen Schnabel ein an Perlschnüren aufgehängtes, juwelenbesetztes Diadem hält.

Farbtafel VII. *Sant' Apollinare Nuovo. Das Gebet in Gethsemane.*

Inst. Neg. F 63.32

Erhaltungszustand: vgl. Taf. 184–186.

Die Dramatik der Szene ist durch die häufige Brechung der Linien in den Apostelgestalten, und die sich daraus ergebende Unruhe gegenüber der zentralen, hierarchischen Figur Jesu angedeutet. Die Gewänder der Apostel sind in den belichteten Partien rein weiß (in der Abbildung zu dunkel).

Farbtafel VIII. *San Vitale. Apsisgewölbe, Christus.*

Inst. Neg. F 63.43

Die Farbskala ist äußerst sparsam, auch im Inkarnat sind, im Gegensatz zu den Mosaiken der Theoderichzeit, die belebenden Rot- und Orangetöne auf ein Mindestmaß reduziert. Reich die lineare Formung der Haare, mit verschiedenartigen Tesseren. Am Nimbus sind sowohl am Rand wie im Kreuz die Perlen durch große Perlmuttscheiben wiedergegeben. (Vgl. Taf. 351).

Farbtafel IX. *San Vitale. Apsisgewände, Kaiserin Theodora.*

Inst. Neg. F 63.41

Der Gesamtton der Abbildung ist zu hell. Die Tunica der Kaiserin ist rotpurpurn, wie jene des Kaisers. Im Inkarnat fehlen lebhafte Töne, dazu steht in starkem Kontrast die erdrückende schwere Pracht des farbig reichen Schmuckes und der kaiserlichen Insignien. Im Gesicht sind die Augen durch starke Schattung hervorgehoben; dennoch erwecken sie einen müden Eindruck; charakteristisch die über der Nasenwurzel zusammengeführten, schmalen Brauen. (Vgl. Taf. 360. 365.)

Farbtafel X. *San Vitale. Apsisgewände, Kaiser Justinian.*

Inst. Neg. F 63.42

Das Inkarnat der beiden Köpfe ist durch rote und braune Töne lebhafter und kräftiger als das Theodoras getönt. Eine reichere Farbskala zeigt sich besonders bei dem Würdenträger rechts vom Kaiser (vgl. Taf. 372).

Zur Tracht, Insignien und Schmuck des Kaisers vgl. Taf. 370; zum Porträt Taf. 371.

Farbtafel XI. *San Vitale. Presbyterium, Nordwand, die drei Männer bei Abraham.*

Inst. Neg. F 63.44; F 63.45

Der Tisch in der Abbildung etwas zu hell, die hellen Töne in der Gewandung zu dunkel. Lebhafte Farbkontraste sind vermieden. (Vgl. Taf. 315.)

Farbtafel XII. *Sant' Apollinare in Classe. Apsisgewölbe, hl. Apollinaris.*

Inst. Neg. F 63.100

Die Casula in der Abbildung zu dunkel: sie ist rotpurpurfarben (Vgl. weiteres Taf. 387 und 389).

Farbtafel XIII. *Sant' Apollinare in Classe. Apsisgewölbe, Moses, Lamm (Apostel Johannes).*

Die Wolken sind zum Teil rot und rosa, sowie blau. (Vgl. den Text bei Taf. 392).

Farbtafel XIV. *Sant' Apollinare in Classe. Apsisgewölbe, das Kreuz.*

Inst. Neg. F 63.100

(Vgl. den Text zu Taf. 387.)

MAUSOLEUM DER GALLA PLACIDIA

1. *Außenansicht von Südwesten.*

Inst. Neg. 57.1949

Völlig veränderte Ansicht gegenüber dem ursprünglichen Zustand, da der glatte Sockel im Boden steckt und der Putz fehlt. Die von schweren Ziegelgesimsen gerahmten Giebel der Kreuzarme haben eine steilere Neigung als das Zeltdach der Vierung, das noch durch den originalen Pinienzapfen aus Marmor bekrönt ist; die antiken Dachziegel sind (über der alten Bettung) durch moderne ersetzt.

2. *Inneres vom Eingang her, nach Süden.*

Inst. Neg. 58.1035

Die Sarkophage erscheinen nach ihren Dimensionen als für die Nischen passend. Die schmalen Amphoren in den Vierungsecken stammen aus der Füllung der Zwischenräume über dem Vierungsgewölbe und dem Dach (Restaurierung von 1900).

Die Raumwirkung ist beeinträchtigt durch den beträchtlich gegenüber dem ursprünglichen erhöhten Fußboden, wodurch die Fenster zu niedrig liegen, die Mosaiken zu nahe an den Beschauer gerückt sind, sodaß das Verhältnis der Gewölbezone zum Sockelgeschoß völlig verändert ist.

3. *Eingangslünette und Vierung.* *Abb. 245*

Inst. Neg. 57.1925

Tonnenwölbung, Erhaltungszustand: vgl. Ricci 1, Taf. 5 = Abb. 245; antike Ausbesserungen (Ricci, 2. Hälfte 5. Jh. ?)

In der Vierungslünette (vgl. auch Taf. 27) stehen die Apostel auf einer Art von grünem Podest, der in den Raum bühnenartig vorgeschoben zu sein scheint (vgl. Taf. 12. 13. 26): dieser Eindruck ist vor allem dadurch erreicht, daß ein Streifen der blauen Atmosphäre auch seitlich die grüne Fläche rahmt. Dieser atmosphärische Grund ist von einem dunklen bis zu einem helleren, mit dem Grün des Podestes verzahnten Blau abgestuft. Unter den Fenstern breitet sich hinter Schalen und Kantharoi ebenfalls der blaue Grund, sodaß ein atmosphärischer Rahmen für das Fenster entsteht. Die Kantharoi und die Apostel haben leichte blaue Schlagschatten, die Tauben einen blauen Kontur.

4. *Südlünette und Vierung.* *Abb. 246*

Inst. Neg. 57.1926

Vgl. Taf. 2. = Abb. 246 – Die Laibung des westlichen Vierungsbogens bedeckt das einzige Stück weißgrundigen Mosaiks: die Girlande entwächst auf jeder Seite einem goldgeflochtenen Korb; sie besteht aus grünem Laub, Äpfeln, Granatäpfeln, Trauben sowie in einem Stück aus rötlichen Blüten, wahrscheinlich Granatblüten; grüner Boden unter den Körben, Randblätter meist blau. Im Scheitel das goldene lateinische Kreuz auf blauer, zum Rand hin aufgehellter Scheibe, die wohl als Globus gemeint ist.

5. *Südlünette, hl. Laurentius.* *Abb. 246 u. 252*

Inst. Neg. 57.1945

Erhaltungszustand: Laurentius, vgl. Ricci 1, Taf. 3; Tonnengewölbe, Ricci 1, Taf. 7 = Abb. 246.252

Den Rahmen bildet, auch unten an der Tonne, ein 'laufender Hund'. Die Gestalt des Laurentius und der Schrank sind deutlich das Rund füllend eingepaßt (besonders das Gewand hat flächenfüllende Funktion). Nur die hintere Kante des blauen Rostes liegt annähernd symmetrisch nur leicht nach rechts verschoben unter dem Fenster, während das Ganze durch die Parallelprojektion stark nach links gerückt ist. Die Glut des brennenden Holzes ist durch Goldtesseren wiedergegeben. Die grau und braun schattierten, rötlichen Flammen sind durch züngelnde Schatten in abgestuftem Blau gleichsam auf den Grund projiziert. Diese Schatten gehen über in jene tiefblauen um den Schrank und die Heiligengestalt und bilden damit einen reich abgestuften, belebten Hintergrund, der sich nicht klar horizontal gegen den grünen, wieder geschatteten Boden absetzt. Sowohl der Schrank als auch die Figur haben dunkel- oder hellblaue Grundkonturen und zwar allseitig, so daß keine wirkliche räumliche Illusion besteht; daneben grüne Schlagschatten im Boden (Schrank, Laurentius).

6. *Südlünette, Evangelienschrank.*

Inst. Neg. 57.1947 (linke Hälfte)
Ergänzt: links oben Codex mit Inschrift [Marcu]S (die Naht der Ergänzung ist gut erkennbar).

Der Schrank ist im Grunde gelb bis ockerfarben, hat weiße und goldene Lichter, z.B. zur Angabe der Füllungen in den Türflügeln; am Giebel und im Felde unter der Öffnung rote Flächen. Vielleicht entsprechen diese Farben der Realität, da wohl häufiger solche 'Heiligen Schränke' sowohl bunt bemalt als auch zum Teil vergoldet waren. Die Codices haben rote Deckel und rote Schließen. Um den Schrank in die Krümmung einzupassen, ist an der linken Seite oben die der unteren entsprechende Abschlußleiste weggelassen.

7. *Südlünette, hl. Laurentius.*

Inst. Neg. 57.1946

Laurentius hat eine geschlossene Haarkalotte, kurzen Bart und Schnurrbart, er trägt eine blauweiße Tunica mit Clavis und darüber ein braunweißes Pallium mit Calliculi sowie Sandalen, also die Idealkleidung der Märtyrer und Apostel. Der aufgeschlagene Codex in seiner Linken zeigt die durch einzelne Tesseren schwarze angegebene Schrift und an den Rändern rötliche, golden gelichtete wohl in Leder ausgeführt zu denkende Schließlaschen und -bänder, die im Evangeliumschrank links, aber auch bei den späteren Mosaiken immer wieder begegnen. Nimbus und Kreuz sind golden und haben blaue Konturen.

8. *Nordlünette, Guter Hirt.* *Abb. 245*

Inst. Neg. 57.1942
Erhaltungszustand: Wahrscheinlich noch antik ergänzt: linker Teil der unteren Rahmenleiste mit laufendem Hund. Moderne Ergänzungen: Körper und Landschaft um das Lamm ganz links bis unter den Hirten sowie Gewandpartie über den Füßen des letzteren und die Füße des ersten Lammes links.
Vgl. Ricci 1, Taf. 5 = Abb. 245

Die Felsenlandschaft ist bräunlich-oliv-grün, bis grau abgestuft; an einigen Stellen, besonders rechts und links vom Hirten, spielt in breiten Flächen die hellgraue Atmosphäre hinein. Hirt und Landschaft umfaßt im Bogen ein hellblauer Grund, der im Laurentiusmosaik gegenüber (Taf. 5) wiederkehrt; darüber ein dunkleres Himmels-Blau. Die Ansicht der vorderen Bodenstufe ist dunkler (grün und bräunlich) gehalten, hat in der in Aufsicht gesehenen Oberfläche goldene Lichtung sowie Streifen im Hellblau des Hintergrundes; grüne Pflanzen, grüne Schlagschatten beim Hirten, dem Kreuz, den Schafen. Bekleidung des Hirten: goldene Tunica mit blauen Claves, die violettpurpurne Chlamys ist mit einem Zipfel über die linke Schulter gelegt, um den Rücken nach rechts geschlungen und liegt so über dem Schoß; goldener Nimbus und goldenes Kreuz umgeben das bartlose Haupt mit langem, bis auf die Schulter fallenden, goldbraunen, in der Mitte gescheitelten Lockenhaar.

9. *Nordlünette, Kopf des Guten Hirten.*

Inst. Neg. 58.1036
Ganz erhalten.

Deutlich die nur andeutende Art der Formen, meist sind geschlossene Linienumrisse im Gesicht, am deutlichsten bei den Augen und dem Mund, vermieden. Darin steht der Kopf ganz besonders den Mosaiken und Fresken der vorausgehenden Zeit im Westreiche nahe. Haare violett und braun, Inkarnat im grauen Grundton.

10/11. *Nordlünette, Schafe.* *Abb. 245*

Inst. Neg. 57.1942 (Ausschnitte)
Erhaltungszustand: vgl. Abb. 245

Die grüngraue Felslandschaft ist golden gelichtet. Vegetation grün, schematisch, ebenso die Zeichnung der Lämmer, die jedoch teilweise noch ein gewisses plastisches Volumen durch schattende Modellierung erreichen. Deutlich wird in beiden Aufnahmen die hellblau und goldene Oberfläche der vorderen Felsstufe und der hinteren Felsstücke. Die Schafe sind meist nur rechts schärfer und dunkel konturiert, heben sich also nur an der Schattenseite schärfer vom Grunde ab, wodurch eine illusionistische Raumwirkung in stärkerem Maße als im Laurentius-Mosaik erzielt ist.

12. *Westlünette und Vierung.* *Abb. 250*

Inst. Neg. 57.1924
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 1, Taf. 4 = Abb. 250

In der oberen Lünette gibt eine horizontale Linie, besonders rechts, hinter welcher der Grund dunkler wird, in starkem Maße den Eindruck eines 'Grund-Podestes', wie auch bei Taf. 43 und 13, obgleich der rechte Fuß des rechten Apostels auf dem helleren Grunde aufsteht; reiche Abstufung des blauen Grundes um die Wasserschale, in der, wie in den anderen, das Wasser azur mit weißgrauen Lichtstreifen gegeben ist. Die beiden, mit Clavis versehener blauweißer Tunica und bräunlich grauweißer Tunica gekleideten Apostel – einer hält die Rolle in der nackten Linken (wie es auch bei den anderen rollentragenden Aposteln der Vierungslünetten der Fall ist), der andere hat die Linke im Gewande verhüllt – sind ihrer Physiognomie nach nicht bestimmbar, ebenso wie jene der Süd- und Nordlünette, Taf. 2–4. 19. 26. 27.

Die abschließende Konche läuft in ihrem Scheitel in einen nur in großen Linien angegebenen Adlerkopf aus, der mit dem Schnabel noch die Perlschnüre zu greifen scheint, während er in den anderen Konchen frei ist, vgl. besonders Taf. 13 (anders dagegen in S. Apollinare Nuovo, Taf. VI und in S. Vitale, Taf. 358). Die Konchen sind im Grund gold-braun-farben, haben starke weiße Lichter, ähnlich wie die Lebewesen in der Kuppel, Taf. 22–25; rote Querstreifen. Der untere Bogen hat eine goldene, farbig geschattete Weinranke auf blauem Grunde, die das Dekorationsmotiv der Quertonnen wiederaufnehmen (vgl. die Quertonnen, Taf. 14). Der die ganze Lünette umschließende Ornamentstreifen hat ein graublaues, gedrehtes Band mit flatternden rankenartigen Fäden auf stumpfrotem Grunde.

13. *Ostlünette und Vierung.* *Abb. 251*

Inst. Neg. 57.1923
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 1, Taf. 2 = Abb. 251

Deutlich die Ikonographie beider Apostel als Paulus und Petrus, die allein in reinem Profil gegeben sind: ersterer hält in bloßer Rechter die Buchrolle, letzterer mit verhüllter Linker den Schlüssel. 'Der Podest' ist seitlich breit, doch rechts und links verschieden abgeschattet.

Die auf Taf. 12 und 14 beziehungsweise 13 und 15 abgebildete West- und Ostlünette der Quertonnen zeigen starke Unterschiede der Ausführung, die für die Frage der hier tätigen Künstler von besonderer Wichtigkeit sind, und zwar handelt es sich um in die Augen fallende Unterschiede einmal in Bezug auf die Muster, etwa bei dem rahmenden Maeander sowie in den Fenstergewänden (östlich geometrisches Strich-Fadenmuster, westlich Weinranken), aber auch in den Mustern und Farbtönen der Lünettenmosaiken selbst: in der Westlünette klarer, parallel verlaufender Bodenstreifen ohne Blumen, ohne Schatten unter den Hirschfüßen und den Ranken, dagegen im Osten Bodenschattung. Westlich ist das Wasser 'gefiedert', ohne Blumen, von Gras umwachsen, östlich horizontale Wellen mit sparsamen Grün ohne Schattierung oder besondere Nüancierung, im Osten viel Grün in den Ranken, das abgeschattet und goldgelichtet ist; hier sind außerdem die Rankenknoten rot oder rot und weiß, wie die Blüten; außerdem rote Kelchblätter, zum Teil mit orangefarbenen Tesseren. Die Hirsche haben, im Gegensatz zu denen in der Westlünette, in den Rücken goldene Lichter. Auch die Augen der Hirsche sind verschieden: im Westen klar konturiert, im Osten durch einen dunklen und einen weißen Stein angegeben, in sogenannter 'impressionistischer Weise', wie etwa bei dem Gelähmten von Kapernaum in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo (vgl. Taf. 176).

14. *Östlicher Kreuzarm.* *Abb. 247 u. 251*

Inst. Neg. 57.1922
Erhaltungszustand: Lünette, vgl. Ricci 1, Taf. 2 = Abb. 251; Gewölbe, vgl. Ricci 1, Taf. 6 = Abb. 247

Grund der Tonnengewölbe dunkelblau, goldene Ranken mit gelber, teilweise roter Innenzeichnung, Lichtung oder Schattung, ebenso in den Figuren und Kandelabern. Das Blattwerk des Medaillon-Kreuzes abwechselnd rot und blau (Wechsel auf Taf. 17 deutlich).

Die Untersicht der Tonne veranschaulicht die Gegenständigkeit der Motive, sowohl in Bezug auf die Längs- wie die Querachse, andererseits die Ähnlichkeit der Dekoration auf der Lünette und dem Gewölbe. Die Laibung des vorderen Gurtbogens hat ein schematisches Schuppenmuster, das aus einem Blattfries hervorgegangen ist: die blattartigen Gebilde sind grün, in gelb übergehend und haben goldene Zacken; Blau ist der

Grund. Es sind, wie bei der Girlande im nördlichen Gurtbogen, zwei jeweils von den Kämpfern ausgehende Friese, die im Scheitel zusammenkommen.

15. *Westlünette.* *Abb. 250*

Inst. Neg. 57.1931
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 1, Taf. 4 = Abb. 250; schachbrettartige Steinsetzung charakteristisch für die Arbeiten von F. Kibel, vgl. u.a. Taf. 17 unten.

Die Farbigkeit ist in den Lünetten lebhafter als in den Mosaiken der Tonnen darüber: grüne Ranken, bräunliche gut modellierte Hirsche, helle, blaugestreifte Wasserflächen; grünliche Bodenstreifen. In der gegenüberliegenden Lünette (Taf. 14) sind die Ranken gold gelichtet und haben außerdem rötliche Hüllblättchen und Knoten.

16/17. *Gewölbe des östlichen und westlichen Kreuzarmes.* *Abb. 247 u. 249*

Inst. Neg. 57.1939, 57.1940
Erhaltungszustand: Taf. 16, vgl. Ricci 1, Taf. 6 = Abb. 247; Taf. 17, vgl. Ricci 1, Taf. 8 = Abb. 249.
Antike Ergänzung: Grund und Ranken rechts vom Christogramm und der Prophetengestalt im Kandelaber, Teile des Rankenfrieses und des Schuppenfrieses der Laibungen (Ricci, 2. Hälfte 5. Jh. ?)

Die Unterschiede in der Ausführung sind etwas weniger augenfällig als in den Lünetten, Taf. 12–15, aber machen sich selbst in der Zeichnung der Ranken bemerkbar: westliche Tonne mit dichteren, weniger eingerollten Ranken, an deren Enden häufig eine Traube; östlich stärker eingerollte, dünnere Ranken, meist in Weinblättern endend. Im Westen kleineres Monogramm-Medaillon, über und unter ihm eng nebeneinander zwei doppelte Rankenrollen, die zum Teil in Trauben enden; im Osten größeres Medaillon, darüber und darunter zwei kleine einfache Rankenrollen.

Die ganz in Gold-Gelb gegebenen Prophetenfiguren sind dagegen gleichmäßiger auf beiden Seiten: jeder ist in üblicher Weise mit Tunica und Pallium bekleidet und hält mit beiden Händen die Buchrolle. Aus dem Kopf wächst gleichsam ein bis an das Medaillon heranreichender Blattzweig heraus, so daß die Gestalt zusammen mit dem Kelch darüber und der Blatt-Basis darunter einen Kandelaber bildet, der karyatidenartig das Monogramm-Medaillon stützt (vgl. das Motiv der das Monogramm tragenden Engel 224).

19. *Kuppelvierung.* *Abb. 248*

Inst. Neg. 58.1040
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 1, Taf. 1 = Abb. 248

Nur wenn alle fünf Bildflächen (Lünetten und Kuppelgewölbe) zusammen gesehen werden und sich über den Raum zu einer Einheit verbinden, ist die ganze Komposition zu erfassen und zu verstehen.

In voller Klarheit breitet sich die Anordnung des Schmuckes innerhalb der Rahmen als Ordnungselemente: das flatternde graublaue Band auf rotem Grund der Bogenlaibungen, die bis in die Zwickel hinabführen, als Rahmen des Vierungsgewölbes, die goldene Weinranke auf dem blauen Grund als Rahmen der Bogenstirn der vier Tonnen-Gewölbe-Gurtbögen, deren Laibungen östlich und westlich durch den grünen Schuppen-Blattfries gleich dekoriert sind, während im Norden und Süden verschiedene Muster erscheinen: eine reich farbige Fruchtgirlande mit blauer Kreuzesscheibe im Zentrum gegenüber einen räumlich-plastisch geschatteten buntfarbigen Doppelmaeander.

Das nicht konturierte, glatte goldene Kreuz im Zenit steht etwas schief und nicht genau in der Mitte, gleich einer natürlichen Himmelserscheinung: das Kreuz wirkt als vor den Sternen aufgegangen, denn die Zacken einiger Sterne verschwinden hinter ihm, wodurch der Himmelsprospekt zugleich an Tiefe gewinnt; dasselbe zeigt sich 'hinter' den Lebewesen. Die illusionistische Räumlichkeit wird weiter hervorgerufen durch die nach dem Zenit hin abnehmenden Dimensionen der konzentrisch angeordneten Sterne sowie die stärkere Auflichtung des Grundes durch nach oben breiter werdende Mörtelfugen.

20/21. *Nordwestlicher und südwestlicher Zwickel der Vierung.* *Abb. 252*

Inst. Neg. 57.1916, 57.1914
Antike Ausbesserung im Rosettenmuster des Gewölbes, vgl. Ricci 1, Taf. 7, 2. Hälfte fünftes Jahrhundert ? = Abb. 252

Deutlich die Lichteffekte im Himmel durch das Reflektieren der goldenen Sterne sowie das Auftauchen, zugleich aber Hervortreten der Lebewesen der Apokalypse aus dem Sternenhimmel und den Parusie-Wolken.

Die gleichartigen Rahmenbänder der vier Gurtbögen gehen in den Ecken von einem gemeinsamen goldenen, rot wie braun-gelb und orange durchgezeichneten Akanthuskelch, als einem der traditionellen Basismotive, aus: doch rein ornamental ist über dem Kelch der Rahmen der Lünetten und Zwickel, der Bandfries, abgesetzt und damit hat dieses Rahmensystem keine optische Basis und wirkt wie schwebend, zumal sich die weiße Umfassung besonders stark gegen Grund und andere Ornamente absetzt.

Charakteristisch für das Kolorit erscheinen hier die sich überall in verschiedener Intensität wiederholenden scharf weißen Linien der Innenzeichnung.

Es stehen auf den Tafeln nebeneinander Ausschnitte der Nordtonne (20) und der Südtonne (21), und es zeigt sich, daß wohl das Muster auf beiden aus denselben Elementen besteht, sie aber in der Südtonne gedrängter sind. Auf der Nordtonne beginnt das Muster mit einer Reihe von blütenartigen Gebilden umgebener Rosetten und es folgt eine Reihe von Blattwerk umrandeter Rosetten, während auf der Südtonne es umgekehrt ist. Doch auf beiden Tonnen bilden den Ornamentstreifen des Scheitels die von blütenartigen Gebilden umgebenen Rosetten, weil im Norden insgesamt acht, im Süden neun Rosetten bis zu jener im Tonnenscheitel aufeinander folgen.

Außerdem sind auf der Südtonne die von Blüten umgebenen Rosetten kleiner, die anderen größer als auf der Nordtonne gebildet, in den Dimensionen also ausgeglichen. Dennoch erweist sich die der Nordtonne als die künstlerisch bei weitem gelungere Dekoration. (Farben vgl. Taf. I).

22–25. *Die Lebewesen der apokalyptischen Vision (sogenannte Evangelisten-Symbole).* *Abb. 248*

Inst. Neg. 57.1937, 57.1935, 57.1936, 57.1934
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 1, Taf. 1 = Abb. 248

In den Ecken ist die plastische Behandlung des gedrehten Bandes deutlich, das, sich umkehrend, einmal konkav und einmal ausbauchend konvex vorgestellt ist.

Unverkennbar sind bei den Tieren das geöffnete Maul beziehungsweise Schnabel, womit das Singen der Lebewesen ausgedrückt sein dürfte.

Die hervorragend erhaltenen, nicht ergänzten Erscheinungen sind aus gelb, grau, gold und weißen Tesseren zusammengefügt, im Gegensatz zu den roten und blauen Wolken, aus denen sie auftauchen; sie wirken daher wie abgeschattetes (grau-gelb) und aufgelichtetes, hellglänzendes (weiß) Gold, erscheinen damit in farbiger Harmonie mit den Sternen und dem Kreuz: hier wird der Charakter des Goldes als himmlische Lichtfarbe besonders deutlich.

Die Lebewesen zeigen untereinander feinere Unterschiede: in der Art sehr verwandt sind Stier (Taf. 23) und Löwe (Taf. 24): gleichartige weiße Lichter, vor allem in den Gesichtern (rote Zunge im Maule des Löwen) und den Flügeln, die plastisch abgesetzt wirken, sowie die Bildung der lebhaften Augen (meist durch Rot belebt). Flächiger sind Mensch und Adler gebildet, wo die kleineren weißen Lichter und ebenso die plastische Schattierung in den Flügeln fehlen, besonders die hinteren Flügel sind ohne jede Detailangabe, am deutlichsten beim Menschen; beim Menschen erscheinen die Augen fast stumpf und die Innenzeichnung ist so wenig markant, daß die im Akklamations-Gestus erhobene Rechte sich nicht gegen das Gewand absetzt.

Bei geringer Beleuchtung des Inneren (bei geschlossener Tür) kommen die Lebewesen erst ganz zur Wirkung: sie heben sich dann auf das klarste, plastisch modelliert und goldschimmernd, aus dem blauen Grunde und scheinen tatsächlich aus den Parusiewolken aufzutauchen.

26/27. *Südliche und nördliche Vierungslünette.* *Abb. 245 u. 246*

Inst. Neg. 58.1713, 58.1712
Erhaltungszustand: Taf. 26, vgl. Ricci 1, Taf. 3 = Abb. 246; Taf. 27, vgl. Ricci 1, Taf. 5 = Abb. 245

Alle vier Apostel sind wie diejenigen auf Taf. 12 wohl individualisiert, aber diese individualisierte Physiognomie ist nicht mit bestimmten Aposteln zu identifizieren.

Neben gemeinsamen, allgemeinen Zügen, welche die Apostelgestalten klar vom Hirten und dem Märtyrer absetzen, vgl. auch zu Taf. 28–30, zeigen sie augenfällige Unterschiede in der Modellierung der Gewänder und Hände sowie in der Form und Größe der Schlagschatten (vgl. auch Taf. 12. 13. – Farben vgl. Taf. 12).

Vgl. weiter den Unterschied der Kantharoi zu den Schalen mit dem 'lebendigen Wasser' auf der Ost- und Westlünette, Taf. 12. 13.

28–31. *Vierungslünetten, Apostelköpfe.*

Inst. Neg. 58.1718, 58.1717, 58.1721, 58.1720
Taf. 28, 29, 30, 31: alle Köpfe sind vollkommen erhalten.

Die relativ grobe Zeichnung der Köpfe, wesentlich gröber als jene des Guten Hirten und des Laurentius, entspricht letzteren jedoch in ihrem stilistischen Charakter: geschlossene Haarkalotten, Augen-, Mund- und Nasenbildung, Fleischtöne; bemerkenswert in seiner Häßlichkeit das Paulusprofil (Taf. 28). Alle Köpfe sind eher ausdruckslos.

SAN GIOVANNI EVANGELISTA

32. *Außenansicht von Nordwesten.*

Inst. Neg. 58.1094

Die Fassade ist völlig in den Jahren 1948 bis 1949 erneuert nach dem Zustand vor der Bombardierung im Jahre 1944; sie gehört aber sicherlich nicht in dieser Gestalt zum frühchristlichen Bau; am linken Seitenschiff sind die rekonstruierten Ansätze von Nebenräumen einer vermuteten ersten Bauperiode (?) sichtbar. Seit 1958/9 befindet sich vor der Fassade ein ummauerter Hof mit gotischem Portal, als Ersatz für das Atrium, von dem noch einige Reste, allerdings wohl meist mittelalterlich, bis 1944 vorhanden waren.

33. *Außenansicht von Osten.*

Inst. Neg. 57.1964

Giebel und Apsisfenster-Galerie wurden während des Bombardements von 1944 zerstört, letztere vorzugsweise mit den alten Pilastern wiederaufgerichtet. Unter der Galerie sind noch die drei vermauerten Fensteröffnungen der vermuteten ersten Periode (?) sichtbar (stark restauriert).

34. *Inneres von Südwesten.*

Inst. Neg. 58.1626

Der große Bogen am Ende des südlichen Seitenschiffes, der sich zu einem der Apsisnebenräume öffnet, gehört nicht zum ursprünglichen Zustand; in der Mitte des nördlichen Seitenschiffes wird die große Bogenöffnung zu einer im vierzehnten Jahrhundert angebauten Kapelle sichtbar.

35. *Inneres nach Osten.*

Inst. Neg. 58.1059

Ansicht nach der vollkommenen Restaurierung in den Jahren 1948/49.

An den Wänden der Seitenschiffe sind Reste des Mosaikfußbodens aus dem dreizehnten Jahrhundert angebracht.

BAPTISTERIUM DES DOMES

36. *Außenansicht von Osten.*

Inst. Neg. 58.819

Deutlich wird im unteren Teil die fast völlige Erneuerung des äußeren Ziegelwerks. Unterhalb der auf den Dachboden führenden fensterartigen Öffnung ein Dachansatz unbestimmter Zeit, letzte Spur von im neunzehnten Jahrhundert radikal entfernten Anbauten aus verschiedenen Jahrhunderten. Im oberen, durch Blenden gegliederten Teil ist das originale Mauerwerk meist erhalten.

37. *Inneres nach Osten.*

Inst. Neg. 58.820

In die dem 15./16. Jahrhundert angehörige Piszina im Zentrum wurde ein frühchristlicher Ambo als Kanzel eingebaut (Abb. 94.95). Die Platten der Piszina sind Spolienmaterial, zwei davon aus Porphyr, die anderen aus Marmor; unter ihnen wurde 1960 links vom Ambo ein Schrankenplatten-Fragment des sechsten Jahrhunderts mit Kreuz und Lamm entdeckt (vgl. Abb. 69). In der Nische sichtbar ein frühchristlicher Altarstipes (Abb. 107).

Die Inkrustation in den unteren Lünetten zeigt abwechselnd verschiedene Muster; auch hier sind, wie fast bei allem Schmuck des Inneren, die gleichen Muster paarig gegenüber angeordnet.

39. *Kuppel.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.825
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 10–13 = Abb. 254

Die 1887 zum größten Teil zerstörten Stuckornamente in den Kuppellünetten sind durch farbige Tönung angedeutet (indem man Photographien der Originale zugrundelegte); die umfangreichsten Stuckreste auf der Tafel oben.

Die gleichartigen Mosaikornamente sind so wie die Elemente der Architekturen farbig wie linear paarig gegenüber angeordnet (vgl. zu Taf. 37).

40. *Inneres Dekorationssystem.*

Inst. Neg. 58.824

Die Aufnahme gibt das System der Wand- und Kuppelgliederung und Dekoration vollständig wieder.

Unten Mosaiken mit dunkelblauem Grund. In der Kuppel hat der Apostelzug einen grünen Bodenstreifen mit vielfältigen dunkelgrünen bis ins Blaue verlaufenden Schlagschatten, die auch zum Teil von den Kandelabern auszugehen scheinen; der Grund ist sodann bis zu den Vorhängen dunkelblau, über den Vorhängen dagegen schwarzviolett.

41. *Kuppel, Taufe Christi.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.827
Moderne Ergänzungen: vgl. Ricci 2, Taf. 10–13 = Abb. 254; die Art der Restaurierung ist charakteristisch für die Arbeiten von F. Kibel (1860).

In der äußeren Randzone des Medaillons wird deutlich, daß man die Illusion zu geben versuchte, die gerafften teils hellblauen, teils weißen Vorhänge seien über eine rote Rundstange geschlagen aufgehängt. Das Kymation des Medaillon-Rahmens ist hellgrau mit blauen Schattungen, soll also die Illusion von weißem Stuck oder Stein geben.

Boden, soweit original, oliv-braun-hellgrün mit gelben Lichtern und hellbraunen Schatten auch in den Spalten, die dünnen grünen Pflanzen links von Johannes sind im Goldgrund gelb konturiert.

Die Körper haben ein kräftiges, dunkles, teilweise ins Grau hinüber spielendes Inkarnat; Körper Christi mit weißen Lichtern; bräunlich, dunkler der Körper des Jordan; Exomis des Johannes aus Fell, grün getupft, mit der er die Linke verhüllt hat, die das Kreuz faßt; Mantel des grauhaarigen Jordan grün, dunkelgeschattet, etwas blaueres Grün hat der Rohrstengel; Wasser türkis und weiß-grau gestreift, die durchscheinenden Körperformen Christi sind weiß und grau bis bläulich modelliert. Der Jordan stützt sich mit dem linken Unterarm auf eine gelbliche bis goldene Kanne, aus der ein kaum erkennbarer Wasserstrahl fließt.

42. *Kuppel, Apostel Petrus.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.829
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 13 = Abb. 254

Die Apostel haben in den Farben alternierende Gewandung: Petrus trägt ein goldenes Pallium, d.h. olivbraun- bis gelbgrundig mit goldenen Lichtern, darunter weiße, bläulich geschattete Tunica, mit Purpur-Clavus, Sandalen, beide Hände verhüllt, weißes Haar und Bart, Kranz mit rotem Grund, goldener Blattzeichnung und blauen Gemmen.

Inschrift, wie bei allen folgenden Aposteln, in goldenen Buchstaben.

Die Pflanzenkandelaber: Grund gelblich, mit goldenen Lichtern, rot an Rändern und Blattrippen sowie als Innenzeichnung anderer Gebilde (vgl. Farbtafel II).

43. *Kuppel, Apostel Andreas.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.830
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 13 = Abb. 254.

Weißes, bräunlich-olivgrün gehaltenes Pallium, goldene Tunica mit Purpur-Clavi, beide Hände verhüllt, graues Haar.

44. *Kuppel, Apostel Jacobus Zebedei.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.831
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 13 = Abb. 254

Goldenes, stark violett geschattetes Pallium, die einzige Figur mit dieser Tönung unter den Aposteln, hellblau bis graugeschattete Tunica mit Purpur-Clavus; beide Hände verhüllt; blondes Haar. Unter dem Gewandzipfel rechts befindet sich das originale Loch zum Aufhängen einer Lampe.

45. *Kuppel, Apostel Johannes.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.832
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 11 = Abb. 254.

Graubraun oliv geschattetes weißes Pallium, darunter goldene Tunica mit Purpur-Clavi, helles jugendliches Inkarnat, beide Hände verhüllt, bräunliches Haar.

46. *Kuppel, Apostel Philippus.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.833
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 11 = Abb. 254

Goldenes Pallium, bläulich bis grau schattierte weiße Tunica mit Purpur-Clavi; akklamierende Rechte nackt in der kurzärmeligen Tunica, rot konturiert, braunes Haar und Bart. Links unten zwischen Gewandzipfel und Akanthuskelch ist ein Loch zum Aufhängen der Lampe sichtbar.

47. *Kuppel, Apostel Bartholomaeus.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.834
Apostelgestalt ganz erhalten.
Weiterer Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 11 = Abb. 254

Stark graugeschattetes weißes Pallium, goldene Tunica mit Purpur-Clavi; beide Hände verhüllt. Graue, fast weiße Haare unter dem stark modellierten Gesicht in kräftigem Inkarnat.

Im unteren Palliumrand rechts befindet sich ein Loch zum Aufhängen der Lampe.

48. *Kuppel, Apostel Judas Zelotes.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.835
Apostelgestalt ganz erhalten.
Weiterer Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 10 = Abb. 254

Goldenes Pallium, grau bis kräftiger blaugeschattete, kurzärmelige Tunica, die ein kleines Stück des Unterarmes frei läßt, während beide Hände wie üblich vom Pallium verhüllt sind; dunkelbraunes Haar und Bart.

49. *Kuppel, Apostel Simon Cananaeus.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.836
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 10 = Abb. 254

Tief graugeschattetes, stark modelliertes Pallium mit purpurnen Calliculi; goldene kurzärmelige Tunica, deren purpurne Clavi im Pallium matt durchscheinen (einziges Beispiel unter den Aposteln des Baptisteriums). Nackte Rechte akklamierend erhoben, Linke verhüllt. Helles, bleich wirkendes Inkarnat des Gesichtes, das stark kontrastiert gegen das kräftige, stark mit Rot durchsetzte des Judas Zelotes (Taf. 48).

Unter dem linken Palliumzipfel im blauen Grunde befindet sich ein Loch zum Aufhängen der Lampe.

50. *Kuppel, Apostel Jacobus Alfei.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.837
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 10 = Abb. 254

Kräftig goldenes Pallium, unten stark blau geschattete weiße Tunica mit Purpur-Clavi, beide Hände verhüllt, helles Inkarnat, braunes Haar und Bart.

Im Pflanzenkandelaber rechts ist ein Loch zum Aufhängen der Lampe sichtbar.

51. *Kuppel, Apostel Matthaeus.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.838
Apostelgestalt ganz erhalten.
Weiterer Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 12 = Abb. 254

Braun-oliv geschattetes, stark modelliertes Pallium, goldene kurzärmelige Tunica ohne starkes Relief mit Purpur-Clavi: beide den Kranz haltende Hände sowie der rechte Unterarm sind nackt; dunkles Inkarnat, graues Haar und Bart.

52. *Kuppel, Apostel Thomas.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.839
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 12 = Abb. 254

Goldenes, etwas violett geschattetes Pallium, weiße Tunica, die oben und unten rechts zu einer stärkeren Modellierung stark blau geschattet ist; lebhaft durch weiße Lichter modelliertes Inkarnat des Gesichtes; beide Hände verhüllt. Die kurzen Ärmel der Tunica lassen ein wenig den rechten Unterarm frei wie bei Judas Zelotes (Taf. 48).

Im unteren Rand der Tunica wird ein Loch zum Aufhängen der Lampe gut sichtbar.

53. *Kuppel, Apostel Paulus.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.840
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 12 = Abb. 254

Weißes, in großen Partien ganz grau-braun geschattetes Pallium, kurze goldene Ärmeltunica ohne wirkliche Modellierung mit Purpur-Clavus; beide Hände verhüllt, vom rechten Unterarm ein Stück nackt sichtbar. Kräftiges Gesichtsinkarnat wie bei Bartholomaeus und Judas Zelotes (Taf. 47. 48), mit starken Lichtern besonders auf der Stirn, braunes Haar und Bart.

54. *Kuppel, Apostel Paulus.*

Inst. Neg. 58.841

Kräftiges Inkarnat wie bei Bartholomaeus und Judas Zelotes; Bart nicht stark modelliert. Auffallend ist der rote Kontur des Halsausschnittes.

55. *Kuppel, Apostel Petrus.*

Inst. Neg. 58.841

Der Kopf des Petrus ist zweifellos am sorgfältigsten modelliert und durchgebildet. Die hellen Partien herrschen vor, kräftig rote Lippen. Auch am Hals ist die stark plastische Modellierung gut sichtbar.

Einziger Apostel mit weißem Haar und Bart, mit hell-grauer Zeichnung.

56. *Kuppel, Apostel Matthaeus.*

Inst. Neg. 58.846

Dunkel grau-braunes, nicht stark modelliertes wesentlich durch Linien gezeichnetes Gesicht fast ohne Lichter; graues ebenfalls wenig abgesetztes und hervortretendes Haar.

57. *Kuppel, Apostel Thomas.*

Inst. Neg. 58.846

Das Gesicht ist wirklich modelliert, die Augen sorgfältig gebildet, etwas an Paulus erinnernd aber reicher, vor allem in der Halspartie.

58. *Kuppel, Apostel Jacobus Zebedei.*

Inst. Neg. 58.842

Der starke Gegensatz zwischen gelichteter rechter und dunklerer linker Gesichtshälfte sowie das Hervorheben der Halsmuskeln und des rechten Schlüsselbeines machen diesen Kopf zu einem besonders plastischen, ganz im Gegensatz zu dem des Johannes mit einem fast kegelförmigen Hals (Taf. 45).

59. *Kuppel, Apostel Andreas.*

Inst. Neg. 58.842

Symmetrisch frontales Gesicht, gute Modellierung ohne allzu starke Kontraste, (viele rote Flecken) dunkler im Schatten liegender Hals, nur Lichter auf dem Brustansatz; graues dunkel konturiertes Haar.

60. *Kuppel, Apostel Bartholomaeus.*

Inst. Neg. 58.844

Stark modelliert, vor allem in den unteren Partien durch Grau. Eindrucksvoller Schrägblick. Graues Haar mit weißen Lichtern.

61. *Kuppel, Apostel Judas Zelotes.*

Inst. Neg. 58.844

Kräftiges Inkarnat wie bei Bartholomaeus, realistische Stirnzeichnung. Der Bart mit dunklen Rändern und Furche in der Spitze ist als einziger kräftig modelliert und abgesetzt.

62. *Untere Zone der Kuppel, Thron.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.848
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 12 und 13 = Abb. 254

Unter Paulus und Petrus. – Architektur gelb-oliv braun, mit einzelnen goldenen Lichtern, so daß der Eindruck einer gänzlich goldenen Architektur entsteht; – Ornament des Architravs und der Kassetten in roter Zeichnung.

In der Nische grüner, gequaderter in den Seitenpavillions dunkelblauer Hintergrund. Mittlere Muschel helles Blaugrau, ähnlich die Transennen grau bis hellblau.

Grünes Blattwerk, gelb gelichtet, rote längliche trompetenförmige Blüten.

Thron mit goldenen, gemmen- und perlenbesetzten Pfosten, Rückenlehne Grundton gelb, goldener Rand, goldene Schattung zu dem hellgrau violetten Kissen. Goldumrandete Scheibe mit weißem Kreuz. Vom Thronsitz hängt ein orangefarbenes Tuch herunter, vor dem Kissen gelb-goldener und purpurner, zusammengelegter Mantel mit Juwel. Vorn graues Suppedanaeum mit Gemmenrand, hellgrüner Oberfläche.

63. *Untere Zone der Kuppel, Altar mit Johannes-Evangelium.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.853
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 13 = Abb.254

Unter Petrus und Andreas. – Vordere Architektur wie bei vorausgehender Taf. 62; mittlere Nischenbekrönung jedoch in der Farbe der anderen Architektur mit roter Innenzeichnung und violetter seitlicher Schattung. Die seitlichen Nischen im Hintergrund haben eine graublaue Architektur und azurene Wand, über der Nische hellgrünes Feld, graubrauner Boden. Altar in der Farbe der Architektur vor kräftig grüner, gequaderter Rückwand, hellblaues Suppedanaeum, weißer rotgerandeter Codex mit hellgrauen Schriftcharakteren.

Sessel in den Seitenpavillons: gelbgoldene Füße, graue bis braunlila Rückenlehne und Sitze, gelbgoldene rotgerandete Kränze (oben gezacktes Blattwerk) mit blauen und grünen, rot gefaßten Gemmen.

64. *Untere Zone der Kuppel, Thron.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.847
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 10, 11 = Abb. 254

Unter Bartholomaeus und Judas Zelotes. – Allgemeine Züge wie bei der Architektur gegenüber, Taf. 62. Andere Transennen mit grauer Zeichnung auf blauem Grund. Der Thron unterscheidet sich von dem gegenüberstehenden durch ein saftig grünes, leicht mit Gelb gelichtetes Kissen und ein kleineres, violett graues Suppedanaeum.

65. *Untere Zone der Kuppel, Altar mit Lucas-Evangelium.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.852
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 10 = Abb. 254

Unter Judas Zelotes und Simon Cananaeus. – Entspricht in allen wichtigen Zügen dem gegenüberliegenden Feld (Taf. 63).

66. *Untere Zone der Kuppel, Thron.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.849
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 10, 12 = Abb. 254

Unter Jacobus Alfei und Matthaeus. – Unterschiede gegenüber den beiden anderen Thron-Darstellungen: seitliche Transennenmuster, azurfarbenes, grau gelichtetes Thronkissen.

67. *Untere Zone der Kuppel, Altar mit Matthaeus-Evangelium.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.851
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 12 = Abb. 254

Farbgebung und Form entsprechen im wesentlichen der bei den anderen Thron-Gehäusen.

68. *Untere Zone der Kuppel, Pflanzenkandelaber.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.859
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 10 = Abb. 254

Unter Judas Zelotes. – Unten grüner, gelbgelichteter Akanthuskelch mit roter Wurzel und roten Voluten; darüber hellblaue Blätter und helltürkisfarbener bis hellblauer Grund mit weißer und grauer Innenzeichnung des Kandelabers, carminroter Grundrand zwischen den Architekturen. Unten violette und blaue Vögel.

69. *Untere Zone der Kuppel, Pflanzen-Kandelaber.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.855
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 10 = Abb. 254

Unter dem Kandelaber zwischen Simon Cananaeus und Jacobus Alfei. – Im Vergleich mit dem vorigen Kandelaber zum Teil umgekehrte Farbgebung: unten blauer Akanthuskelch in reicher Abstufung von weiß über grau, hellblau, türkis, darüber grünlicher und blauer Blattkranz, mit Rot in den Voluten; Gründung des Kandelabers carmin, umgeben von einem azurfarbenen Grundrand. Unten grüne und hellblaue Vögel.

70. *Untere Zone der Kuppel, Pflanzen-Kandelaber.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.857
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 12 = Abb. 254

Unter Matthaeus. – Entspricht farblich ungefähr Taf. 68; Unterschiede: unten weiße Vögel sowie gelbe mit Gold gelichtete gekreuzte Füllhörner unter den oberen Akanthuskelchen des Kandelabers. Die vielfachen Variationen der Detailzeichnungen weisen nicht nur auf verschiedene Hände sondern auch darauf, daß in diesen ornamentalen Teilen in besonderem Maße der künstlerischen Phantasie Freiheit gelassen war.

71. *Untere Zone der Kuppel, Pflanzen-Kandelaber.* *Abb. 254*

Inst. Neg. 58.856
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 11 = Abb. 254

Unter Johannes. – Die Aufnahme zeigt in den Architekturen die Härte der Zeichnung der restaurierten Teile des neunzehnten Jahrhunderts. – Der Kandelaber entspricht farbig jenem auf Taf. 68.

72. *Lichtgaden, Stuckreliefs.*

Inst. Neg. 58.879
Unter dem Thron Taf. 64. – Es ist die einzige Lünette, in der größere Partien des ornamentalen Stuckreliefs über den Fenstern erhalten geblieben sind.

Über der linken Nische: Daniel in der Löwengrube (vgl. Taf. 82), über der rechten Gesetzesübergabe an Petrus (Taf. 83). In der Bogenlaibung über dem mittleren Fenster sind nur seitlich Kassetten mit Vögeln in Stuckrelief erhalten (vgl. gegenüber, Taf. 76).

Die moderne Tönung der Grundflächen alterniert, wie die meisten Farben in den Mosaiken: Gewölbelünette grau, über dem Fenster grau, seitliche Gründe um die Nischen rötlich, Bogen darüber rötlich und blau-

grau gestreift, Nischentympana grau. Weiß die Figuren wie auch die architektonischen Ornamente (Profile), bis auf die einst in Marmorimitation bemalten Pilaster (vgl. Taf. 81).

73. *Lichtgaden, Stuckreliefs.*

Inst. Neg. 58.880
Unter dem Altar Taf. 65. – Aller Lünettenstuck abgeschlagen, Umrisse in der Malerei angegeben.

Die Bogenlaibung über dem Fenster hat Rosetten aus Stuck, ebenso wie die anderen in den Diagonalen gelegenen (vgl. Taf. 75. 77. 79). Über der linken Nische: Christus auf Schlange und Löwe (Taf. 84), rechte Nische: Ausspeiung des Jonas (Taf. 85).

74. *Lichtgaden, Stuckreliefs.*

Inst. Neg. 58.884
Unter dem Thron Taf. 66. – Stuckreliefs der Gewölbelünette gänzlich abgeschlagen, Umrisse in Malerei angegeben.

Über der linken Nische: je ein Hahn zu Seiten eines Korbes voller Früchte, rechte Nische: je ein Hase zu Seiten eines Korbes mit Früchten (vgl. Taf. 86). Mittlere Bogenlaibung über dem Fenster: zu beiden Seiten ein korbartiges Gefäß, aus dem ein Stamm mit seitlichen Blättern herauswächst.

75. *Lichtgaden, Stuckrelief.*

Inst. Neg. 58.882
Einziger erhaltener Rest des Stuckes in der oberen Lünette: im Zwickel links vom Fensterblendbogen; alles andere in Malerei angegeben.
Unter dem Altar mit dem Matthaeus-Evangelium, Taf. 67. –

Über der linken Nische: Fruchtkorb zwischen etwas dicklichen Pfauen, über der rechten Nische: Fruchtkorb zwischen Hasen. Mittlere Bogenlaibung mit Stuckrosetten (vgl. Taf. 73), wie bei allen in den Diagonalen des Gebäudes gelegenen Fensterblendbogen.

76. *Lichtgaden, Stuckreliefs.*

Inst. Neg. 58.878
Unter dem Thron (Taf. 62), über der östlichen unteren Nische. – In der Gewölbelünette im linken Zwickel Rest des Stuckreliefs (Vasenfuß), anderes in Umrissen durch Malerei angegeben.

Über der linken Nische: Stabkreuz zwischen Lämmern über der rechten Nische: Kantharos (nur in Umrissen angegeben) zwischen Löwen.

In der Bogenlaibung über dem mittleren Fenster sind nur seitlich je zwei Kassetten mit Vögeln in Stuckrelief erhalten (vgl. Taf. 80), wie an dem gegenüberliegenden Bogen (Taf. 72).

77. *Lichtgaden, Stuckreliefs.*

Inst. Neg. 58.877
Über dem Altar mit dem Johannes-Evangelium, Taf. 63. – In der Gewölbelünette Reste des Stuckreliefs in beiden Bogenzwickeln deutlich erkennbar, übriges in Umrissen durch Malerei ergänzt.

Über der linken Nische: Fruchtkorb zwischen falkenartigen Vögeln, über der rechten Nische: kleiner Fruchtkorb zwischen Hippokampen. Mittlere Bogenlaibung über dem Fenster: Stuckrosetten wie Taf. 75.

78. *Lichtgaden, Stuckreliefs.*

Inst. Neg. 58.883
Unter den Aposteln Jacobus Zebedei und Johannes, Taf. 44 und 45. – Alles Stuckrelief in der Gewölbelünette abgeschlagen; Umrisse in Farbe ergänzt.

Über der linken Nische: hohe Vase zwischen Hirschen, rechte Nische: Fruchtkorb zwischen schlanken Vögeln. Laibung des mittleren Fensterbogens vgl. den gegenüberliegenden (Taf. 74).

79. *Lichtgaden, Stuckreliefs.*

Inst. Neg. 58.881
Unter dem Altar mit dem Marcus-Evangelium und dem Apostel Philippus, Taf. 46. – Gesamtes Stuckrelief der Gewölbelünette abgeschlagen, Umrisse in Malerei ergänzt.

Über der linken Nische: Fruchtkorb zwischen Ziege und Bock (vgl. Taf. 87), rechte Nische: Fruchtkorb zwischen Vögeln. Mittlere Bogenlaibung über dem Fenster mit Rosettenschmuck (vgl. Taf. 77 u.a.m.).

80. *Stuckrelief einer Bogenlaibung.*

Inst. Neg. 58.859

Oben Pfau, unten entenartiger Vogel (vgl. Taf. 76).

81. *Aedicula mit Prophetenfigur.*

Inst. Neg. 58.885
Detail aus Taf. 79.

Die kannelierten Pilaster haben einen rötlich braunen Grund, darauf ist in rötlichen Linien die Äderung des Marmors angegeben. Die seitlichen glatten, eigentlich vorn stehenden glatten Pilaster (sie sind fast von den freistehenden Säulen verdeckt) sind dagegen grau bemalt. Der Grund des rechteckigen Feldes ist grau, das Feld darum rötlich braun, ebenso wie das Tympanon. So waren ursprünglich weiß: die Kleidung der Propheten, Basen, Kapitelle, Gesimse und wohl auch die Muscheln der Tympana, sowie die Stuckfiguren über den Nischen. Möglicherweise waren die Gesichter der Propheten in Fleischfarben getönt, und auf den Gewändern Clavi und Calliculi farbig ausgeführt (beide deutlich vorgeritzt).

82. *Nischenbekrönung, Daniel in der Löwengrube.*

Inst. Neg. 58.887
Über der linken Nische, Taf. 72.

Daniel trägt nach der östlichen Ikonographie des Propheten einen Mantel, der über die Schultern geschlagen ist, Hosen und phrygische Mütze. Die Zähne der Löwen sind zum Teil ausgebrochen.

83. *Nischenbekrönung, Gesetzesübergabe an Petrus.*

Inst. Neg. 58.892
Über der rechten Nische, Taf. 72.

Christi Thron ohne Standfläche und Suppedanaeum; in der Tunica des bartlosen Christus sind die Clavi (wahrscheinlich einst auch farbig) angegeben. Die Rechte ist ausgestreckt, aber eine Rolle eigentlich nicht dargestellt, die Petrus im Gewandbausch zu empfangen bereit ist. Beide Apostel sind nach der typischen Ikonographie dargestellt, Paulus stark bewegt, mit der Rechten akklamierend, mit der Linken einen weisenden Gestus vollführend.

84. *Nischenbekrönung, Christus auf Schlange und Löwe.*

Inst. Neg. 58.891
Über der linken Nische, Taf. 73.

Es handelt sich wieder um den jugendlichen bartlosen Christus, der, wohl nach der für das Thema üblichen Ikonographie, das kaiserliche Kriegskostüm trägt: der rockartige Unterteil der Kleidung ist wohl der (sicher einst in Farben ausgeführte) Laschenpanzer; zweifellos war die Gestalt bemalt.

85. *Nischenbekrönung, Jonas.*

Inst. Neg. 58.890
Über der rechten Nische, Taf. 73.

Durch die symmetrische Komposition, in der die Füße des völlig nackten Jonas im Maul des einen, die Hände in jenem des anderen Meeresungeheuers stecken, sind gleichzeitig die Ausspeiung und das Verschlingen des Propheten dargestellt, ein Schema, das aus dem in der vorausgehenden Sarkophagplastik bekannten gänzlich herausfällt.

86. *Nischenbekrönung, Hasen.*

Inst. Neg. 58.893

Der genrehafte Charakter der Gruppe fällt in die Augen. Eine symbolische Deutung ist jedoch nicht völlig ausgeschlossen.

87. *Nischenbekrönung, Ziege und Bock.*

Inst. Neg. 58.888

Auch hier könnte eine symbolische Auslegung zugrunde liegen.

88. *Untere Wandzone, Prophet und Ranken.* *Abb. 255*

Inst. Neg. 58.861
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 15 = Abb. 255

Die von grünen Ranken umfaßten Felder der Zwickel mit den Gestalten in weißem Pallium und Tunica haben einen goldenen Grund; ein dunkelblauer Grund, der dunkler als jener der Kuppel erscheint (vgl. Farbtaf. II. III.) umgibt dagegen die von dem Medaillon ausgehenden gold gelichteten, zum Teil grau geschatteten Ranken.

Die bärtige Gestalt trägt eine geöffnete Rolle in der verhüllten Linken, faßt mit der bloßen Rechten in den Rand des Palliums, das im Gegensatz zur stärker graublau geschatteten Tunica braungrau geschattet ist.

89. *Untere Wandzone, Prophet und Ranken.* *Abb. 255*

Inst. Neg. 58.862
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 16 = Abb. 255

Besonders gut hier der Unterschied zwischen der grünen Ranke um das goldene Feld mit der Gestalt und den daraus wachsenden grau geschatteten Goldranken erkennbar.

Die weißbärtige Gestalt (Clavus in der Tunica, schwarze Sandalen, wie bei allen folgenden Gestalten) hält in der bloßen Linken eine halb geöffnete Rolle, sie vorweisend; Sprechgestus der Rechten.

90. *Untere Wandzone, Prophet und Ranken.* *Abb. 256*

Inst. Neg. 58.863
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 17 = Abb. 256

Die Gestalt hat braunes Haar und Bart, erhebt die bloße Rechte im Sprechgestus, hält mit der Linken den geöffneten Codex mit Blockbuchstaben, roten Schließen und herabhängenden Laschen. Schmaler Clavus der Tunica.

91. *Untere Wandzone, Prophet und Ranken.* *Abb. 256*

Inst. Neg. 58.864
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2. Taf. 18 = Abb. 256

Gestalt mit braunem Haar und ganz kurzem Backenbart (?) hält mit beiden bloßen Händen die geschlossene mit drei roten Ringen versehene Rolle. Tunica mit kurzen Ärmeln und breitem Purpur-Clavus.

92. *Untere Wandzone, Prophet und Ranken.* *Abb. 256*

Inst. Neg. 58.865
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 18 = Abb. 256

Weißhaarige, bärtige Gestalt mit im Redegestus erhobener Rechten, die bloße Linke hält eine geöffnete herabhängende Buchrolle, wo rechts, wohl als auf der fast verdeckten anderen Seite gedacht, Buchstaben angegeben zu sein scheinen. Breiter Purpur-Clavus.

93. *Untere Wandzone, Prophet und Ranken.* *Abb. 256*

Inst. Neg. 58.866
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 19 = Abb. 256

Grauhaarige Gestalt mit sehr kurzem grauen Bart, die Rechte im Sprechgestus erhoben, die verhüllte Linke hält geöffneten Codex mit Blockschrift, rote Schließen und herabhängende rote Laschen. Ärmeltunica, an welcher der Clavus nicht sichtbar wird.

94. *Untere Wandzone, Mosaik und Marmorinkrustation.* *Abb. 256*

Inst. Neg. 58.875
Erhaltungszustand der Mosaiken: vgl. Ricci 2, Taf. 18 = Abb. 256. Opus sectile: völlig erneuert; die alten Teile sind, wenn überhaupt wiederverwendet, nicht mehr von dem Erneuerten zu unterscheiden.

Unter dem Thron mit dem Johannes-Evangelium – Rahmen meist heller Marmor oder Porphyr ebenso die seitlichen Rundscheiben; grüner Stein im mittleren Feld sowie in den Ornamentflächen über und unter den seitlichen Rundscheiben. Ein gleichgemustertes Feld befindet sich auf der gegenüberliegenden Seite.

95. *Untere Wandzone, Mosaik und Marmorinkrustation.* *Abb. 255*

Inst. Neg. 58.874
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 2, Taf. 16 = Abb. 255. Opus sectile: zum Erhaltungszustand vgl. bei Taf. 94.

Unter dem Feld mit dem Altar des Matthaeus-Evangeliums (gegenüber der heutigen Tür). – Besonders reiches opus sectile mit feinen, hellen Marmorstegen in den grüngrundigen Zwickelfeldern des Mittelfeldes um die große Porphyrscheibe sowie in den Rahmen der rechteckigen seitlichen Felder aus grünem Stein. Es handelt sich um dieselbe Farbscala wie auf dem Felde Taf. 94.

Auf der gegenüberliegenden Seite, zu seiten der Tür, Wiederholung der seitlichen Rechteckfelder.

SANT' APOLLINARE NUOVO

97. *Außenansicht von Norden.*

Inst. Neg. 58.1624

Das nördliche Seitenschiff ist zum größten Teil durch die angebauten Kapellen verdeckt. Über den Anbauten bleibt der Oberlichtgaden sichtbar mit den die Fenster umfassenden Blendbogen, der letzte im Westen ohne Fenster. Über den Fenstern die Löcher für das Baugerüst. Links von der Fensterreihe die angebaute Obermauer des barocken Chores. Zwischen den Fenstern sind (moderne) Betonstreben zur Stützung der zum großen Teil ursprünglichen Obergadenmauer eingefügt. Hinter der Basilika ragt der romanische Campanile auf, eines der charakteristischen Beispiele der ravennatischen Rundcampanili.

98. *Inneres, Nordseite.*

Anderdon 27493

Zustand nach einer Aufnahme von 1927, der bis zu den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg andauerte. Anstelle der Fenster des Seitenschiffes wurden im sechzehnten Jahrhundert portalartige Öffnungen zu Seitenkapellen eingebrochen. Zu der nach der Höherlegung der Arkaden um 1514 angebrachten Dekoration gehören jene der Bogen, die Medaillons der Bogenzwickel und das Stuck-Gesims unter dem Mosaikfries. – Jetziger Zustand vgl. Abb. 184.185.

99. *Inneres, Südseite.*

Anderson 27494

Aufnahme von 1927. Die Seitenschiffenster wurden nach 1916 wiederhergestellt. – Jetziger Zustand vgl. Abb. 184.185

100–103. *Inneres, nördliche Obergadenwand.* *Abb. 257 u. 258*

Anderson 27412, Anderson 27413, Anderson 27414, Anderson 27415
Aufnahmen von 1927, vor der Umbettung und gründlichen Restaurierung der Mosaiken nach dem Zweiten Weltkrieg.
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 21 bis 24 = Abb. 257.258. Die durch Erzbischof Agnellus um 560 ersetzten Mosaiken sind durch die Linie mit Randschraffur abgesetzt.

Über den Fenstern folgen auf der Nordseite Tauben, Papageien, und so weiter in den Farben grau, blau grün, grau, grün, grau, blau, grau, blau, grün. Zwischen ihnen ein silberner, innen blauer (Wasser enthaltender) Kantharos.

104–107. *Inneres, südliche Obergadenwand.* *Abb. 259 u. 260*

Anderson 27416, Anderson 27417, Anderson 27418, Anderson 27419
Aufnahmen von 1927, vor der Umbettung und gründlichen Restaurierung der Mosaiken nach dem Zweiten Weltkrieg.
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 25 bis 28 = Abb. 259.260. Die durch Erzbischof Agnellus um 560 ersetzten Mosaiken sind durch die Linie mit Randschraffur abgesetzt.

Über den Fenstern folgen auf der ganzen Südseite Tauben, Papageien und so weiter in den Farben grau, grün, blau, grau, grün, grau, blau, grün, grau, blau, grün. Zwischen ihnen ein silberner, innen blauer (Wasser enthaltender) Kantharos.

108–109. *Ravenna und Palast des Theoderich.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.645, 58.656
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 28 = Abb. 260: die unter Erzbischof Agnellus anstelle der älteren eingepaßten Mosaiken sind durch die Linie mit Randschraffur abgesetzt.

Die Umrisse der Köpfe von Figuren werden in allen seitlichen Arkaden über den später eingesetzten Vorhängen sichtbar, ebenso der Umriß einer Figur rechts im Stadttor von Ravenna. Daß im Giebel eine Figur ausgebrochen wurde, ist besonders deutlich bei den Restaurierungsarbeiten von der Rückseite her sichtbar geworden. Unter den architektonischen Details des Propylons sind beachtlich die Basen mit Rahmung an den Seiten der Plinthe, denn sie ähneln denen in der Kirche selbst (Taf. 378/380, 382); ebenso sind Kapitelle und Kämpfer, vor allem des mittleren Propylon, am besten mit jenen von S. Apollinare selbst vergleichbar (Abb. 30. Taf. 98/99). Das Bild der Stadttorlünette, vgl. Abb. 186. Vielleicht sollen die Architekturen im Hintergrund bestimmte Gebäude der Stadt wiedergeben, sie sind jedoch schematisch aufgefaßt wie fast alle spätantiken Architekturdarstellungen und daher schwerlich mit Gebäuden in Ravenna zu identifizieren. Bei dem basilikalen Gebäude links ist wie üblich die Fassade mit der Seite in eine Front geklappt. Gegenüber wird eine Apsis sichtbar. Auch bei dem basilikalen Gebäude rechts sind Seite und Front in eine Fläche geklappt, ihre Begrenzung zeigt sich im Dach und in einer Wandlisene.

Besonders wichtig für die Frage der Rekonstruktion sind zu beiden Seiten des Propylon die Ansatzstellen, die angeben sollen, daß das Propylon vor den seitlichen Portiken vorsprang, so daß von einem nicht zentralen Blickpunkt aus gesehen rechts die Architektur der Galerie durch das Propylon leicht verdeckt wurde. Daher wird auch auf der linken Seite das letzte Galeriefenster neben dem Propylon voll sichtbar. Für die Rekonstruktion von antiken Gebäuden ist die Galerie besonders wichtig: die Öffnungen bestehen aus Säulenarkaden, zwischen die die Fenster eingesetzt sind, der rechteckige Teil ist durch zwei rote Läden geschlossen, während die Lünette eine Transenne mit rechteckigen Öffnungen hat, analog den Fenstern der Sophienkirche in Konstantinopel. Giebel und Arkaden des Propylon hatten ein Konsolengesims.

Farben: den Gesamthintergrund der Vedute bildet ein Goldstreifen, im Inneren der Portiken herrscht ein warmer dunkler Violetton, im Stadttor helltürkis. Säulen weiß, ebenso die Vorhänge (mit roten und blauen Rosetten), sowie die Säulchen zwischen den Fenstern des Obergeschosses, die wie jene der Fenstergalerie in der Apsis in S. Giovanni Evangelista vorzustellen sind (vgl. Abb. 23); die Fensterkreuze. Golden ist dagegen der Grund der Wand um die Arkaden, in der mittleren Tür und im Giebeltympanon; Dächer rot. Das Mauerwerk, das am Propylon, am Stadttor und bei den zurückliegenden Gebäuden sichtbar wird, ist violett in verschiedenen Abstufungen. Fenster im Hintergrund links mit weißen Kreuzen und hellblauem Grund wie vorn, rechts dagegen gestufte Violettöne; ein Unterschied, der wahrscheinlich auf eine andere Hand zurückgeht.

Girlanden in den seitlichen Arkaden und im mittleren Propylon dunkelgrün; Kränze blau, ebenso wie die Kleidung der Victorien.

110. *Palast des Theoderich, Arkaden.*

Inst. Neg. 58.647
Erhaltungszustand: vgl. Taf. 108/109

Die Bogen sind nicht von einem Konsolenfries eingefaßt, es erscheint jedoch die im Propylon wiederkehrende Dekoration der Zwickel mit Victorien, die in jeder Hand eine Girlande halten; diese wiederum läuft in einem Kranz über Clipeus in der Mitte über den Arkaden zusammen.

Über den Vorhängen der Agnelluszeit werden die Kopfumrisse der ausgebrochenen Figuren sichtbar. Der violette Grund war um die Köpfe leicht aufgehellt. Der auf der mittleren Säule sichtbar werdende akklamierende linke Unterarm hat ein Armband um das Handgelenk, gehört also wohl zu einer weiblichen Gestalt (vgl. Taf. 360. 361. 366) was wiederum für die Deutung der Szene von Wichtigkeit sein könnte.

111. *Hafen von Classis.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.659

Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 21 = Abb. 257. — Im neunzehnten Jahrhundert restauriert wurde fast der ganze linke Turm der Hafeneinfahrt, ebenso das Kreuz und oberste Stück des Segels des oberen Schiffes, der linke Teil des unteren Schiffes. Nach alten Darstellungen hatte der Mast des oberen Schiffes ein etwas schiefes Kreuz (vgl. Ciampini, Vetera Monimenta, Taf. 27).

Architektur wie gegenüber in Ravenna violett, Meer türkis bis azur, Schiffe golden mit roter, dunkler und weißer Zeichnung; oben und seitlich Goldgrund.

112. *Thronende Mutter Gottes mit Engeln.* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.619

Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 24 = Abb. 258

Im unteren Teil wird deutlich, wie das Renaissancegesims den unteren Rahmen des Mosaiks durchschneidet, das weiter heruntergeführt hat. Weiße und rote Blumen auf goldenen Stengeln charakterisieren den grünen Boden als Paradieseswiese.

113. *Thronender Christus mit Engeln.* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.625

Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 25 = Abb. 259

Das ganze Mosaik, im oberen Teil ergänzt, vgl. Text zu Taf. 104: beginnend mit der rechten Hälfte der Figur Christi, einschließlich der rechten Hand und des merkwürdigen, roten, spitzen Instrumentes, das er hält: der Umriß nach links ist nichts anderes als die Begrenzung der Schließlaschen eines geöffneten Codex (vgl. ganz ähnlich Taf. 144), den Christus ursprünglich in der Hand hielt mit der Inschrift: Ego sum rex gloriae; vgl. den Rekonstruktionsversuch S. 177.

Der goldene, mit Perlen und Edelsteinen besetzte Thron Christi ist besonders unterschieden von dem der Muttergottes, durch die Lyraform der Rückenlehne, die mit grünem Stoff bezogen ist und deren Pfosten zapfenartige Enden haben; das Kissen ist dunkel zinnoberfarben. Christus trägt ein purpurnes Pallium, darunter purpurne Ärmel-Tunica mit breitem Gold-Clavus, sowie schwarze Sandalen.

114/115. *Mutter Gottes und Christuskind.*

Inst. Neg. 58.623, 58.621

Der Thron der Mutter Gottes mit großem Suppedanaeum (Fußbank) ist vor allem reich an den goldenen Pfosten mit Perlen und blauen und grünen Edelsteinen verziert; zwei reiche perl- und edelsteinbesetzte Scheiben bekrönen die Pfosten der Lehne. Das Kissen auf dem goldenen Sitz aus roter Seide ist mit goldenen Sternen durchwirkt zu denken, während die Lehne mit grünem von einem goldenen Netz durchwirkten Stoff bespannt ist.

Die Mutter Gottes hat auf der Stirn ein Kreuz, eine weiße Mitra bedeckt das Haupt, das ein einfacher goldener Nimbus umfängt. Sie trägt ein purpurnes, über den Kopf gezogenes Maphorion, darunter eine Purpurtunica mit breiten goldenen Clavi, eine Untertunica mit goldbortenbesetzten Ärmeln sowie rote Schuhe.

Das Christuskind trägt weiße Ärmel-Tunica, Tunica und darüber ein weißes Pallium sowie schwarze Sandalen (Clavi, Winkelcalliculus und goldene Ärmelborten). Das Haar des Kindes ist mit Goldtesseren gelichtet, das heißt gleichsam das himmlische Licht reflektierend; goldener Nimbus weiß und dunkel gerandet Kreuz mit eng sitzenden Perlen und Gemmen.

116. *Engel zur Rechten Christi.* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.627
Beide Gestalten sind völlig erhalten; vgl. Ricci 4, Taf. 25 = Abb. 259

Die Unterschiede der Ausführung gegenüber den Engeln auf der gegenüberliegenden Seite, die auf die Tatsache zurückgehen, daß hier andere Hände tätig waren, sind beträchtlich: neben der Muttergottes gedrungenere Gestalt und damit gedrungeneres Haupt, mit lebhaftem Ausdruck und schräggeführtem Blick, an manche Propheten erinnernd (zum Beispiel Taf. 139. 145. 153.) vgl. folgende Taf. 117, gegenüber der glatten etwas leeren Schönheit der Engel neben Christus mit ihren kleinen Köpfen und schlanken Gestalten; unsymmetrischer Halsausschnitt; andere Modellierung, vor allem in den Flügeln. Das Haupt der Engel, deren Haar von einer schmalen Binde (vitta) gehalten ist, umgibt ein türkisfarbener Nimbus; sie tragen weiße Ärmeltunica mit goldenen Armborten, unter weißer Tunica mit goldenen Clavi, darüber das weiße Pallium mit goldenen Winkel-Calliculi sowie schwarze Sandalen. Die langen von der linken verhüllten Hand gehaltenen Goldstäbe enden oben in einer kleinen goldenen Kugel. Die Flügel sind hellviolett (vgl. auch Farbtaf. IV).

117. *Engel zur Linken der Mutter Gottes.* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.624
Die Engelgestalt ist ganz erhalten; vgl. Ricci 4, Taf. 24 = Abb. 258

Zu beachten die ungewöhnlich starke Schattung in einem dunkleren Fleischton, vor allem am Halse; während die Rechte verhüllt ist, erscheint die Linke nackt in einem hellvioletten Ton, der gänzlich verschieden von dem hellen Fleischton des Gesichtes ist; außerordentliche Verschiedenheit der Darstellung gegenüber den Engeln neben Christus (vgl. vorige Taf. 116).

119. *Christus (Brustbild, Ausschnitt).* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.626
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 25 = Abb. 259

Der Kopf gehört zu den raffiniertesten Werken der Mosaiken von S. Apollinare Nuovo und ist in der technischen Virtuosität den Köpfen des Apsismosaiks und des Justinianmosaiks von S. Vitale vergleichbar. Tesseren verschiedener Größe und verschiedener Gestalt haben eine besonders gute malerische Modellierung erlaubt. Charakteristisch sind vor allem spitze Tesseren für die Haarenden und die Brauen sowie feine Stäbchen, die eine besonders subtile Zeichnung der Augen, der Nase, des Mundes ermöglichten. Eine Natürlichkeit des Ausdrucks wird durch die unsymmetrische Zeichnung erreicht, vor allem deutlich an den Augen, an der Nasenwurzel, Oberlippe und am Munde. Farben: helles Inkarnat, weiße Lichter, rot-orangefarbene Akzente, rotviolettes Pallium.

120. *Zug der Märtyrer (I).* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.632
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 25 und 26 = Abb. 259

Inschriften in dunklen Buchstaben: [SCS MA]RTINUS + SCS CLEMIS + SCS SYSTUS + SCS LAURENTIUS + SCS YPPOLITUS + SCS CORNELIUS

Nur Martinus trägt ein blaupurpurnes Pallium (ganze linke Seite restauriert) über der weißen Tunica; die anderen Märtyrer haben sämtlich das weiße, bräunlich geschattete Pallium mit stark variierten, schwarzen Calliculi, sowie schwarze Sandalen; goldener, weiß und rot geränderter Nimbus.

Die Kronen, die Clemens und Laurentius halten, haben keine Lorbeerblätter sondern sind mit Perlen besetzt, Blattkränze halten dagegen Sixtus und Cornelius, einen gemmenbesetzten Kranz Hippolytus; die Fütterung innen ist abwechselnd rot und grün. Zwischen den Märtyrern eine Palme mit bräunlich violetten und weißen Stämmen und grünen Zweigen, vor ihnen im allgemeinen ein beliebiges Blumengewächs mit roten, aber meist weißen Blüten als Vegetation der Paradieseslandschaft; etwas verschieden von dem gegenüberliegenden Fries (Taf. 128–132).

121. *Zug der Märtyrer (II).* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.634
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 26 = Abb. 259. Im Maeanderfries, der im neunzehnten Jahrhundert irrtümlich mit gelblichem Grund wiederhergestellt wurde, ist ein Stück mit weißem Grund in der ursprünglichen Art ergänzt.

Inschriften: (SC)S CORNELIUS + SCS CYPRIANUS + SCS CASSIANUS + SCS JOHANNIS + SCS PAULUS + SCS VITALIS

Wieder sind die Märtyrerkronen wechselnd gebildet: Gemmen und Blätter (Cyprianus, Paulus), sowie Blätter mit einem Stirnjuwel (Johannes, Vitalis). Gelegentliche dunkelgrüne Schattung des Bodens unter den Figuren.

122. *Zug der Märtyrer (III).* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.636
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 26 = Abb. 259

Inschriften: (SC)S GERVASIUS + SCS PROTASIUS + SCS URSICINUS + SCS NAMOR + SCS FELIX

Märtyrerkronen: drei Gemmen und Blätter (Gervasius, Protasius, Felix), Blätter und ein Stirnjuwel (Ursicinus, Nabor). Bei Nabor und Felix links dunkelgrüner Schattenkontur, der nun mehr oder weniger breit bei allen folgenden Gestalten gegeben ist.

123. *Zug der Märtyrer (IV).* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.640
Ganz erhalten; vgl. Ricci 4, Taf. 27 = Abb. 260

Inschriften: (SCS) APOLLENARIS + SCS SEBASTIANUS + SCS DEMITER + SCS POLICARPUS + SCS VINCE(NTIUS)

Ein Stirnjuwel bei den Kränzen der drei ersten, drei Gemmen bei den beiden folgenden Märtyrern.

124. *Zug der Märtyrer (V).* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.642
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 27 = Abb. 260

Inschriften: (SCS VINC) ENTIUS + SCS PANCRATIUS + SCS CRISOGONUS + SCS PROTUS + SCS IAQUINTUS + SCS SABINUS

Ein Stirnjuwel bei den Kränzen von Pancratius, Chrysgonus, Hyacinthus, drei Gemmen bei Protus und Sabinus.

125. *Hl. Vitalis und hl. Gervasius.*

Inst. Neg. 58.635

In den Gewändern wird die geringe Modellierung deutlich, mißverstanden ist beim hl. Gervasius die den Kranz haltende, verhüllte Hand.

Zweifellos sind die beiden Köpfe Werke verschiedener Mosaizisten, was einerseits an der Haar- und Gesichtsbehandlung, andererseits in der Farbschattung der Gewänder und selbst in den Dimensionen klar wird.

Der Kopftypus des Vitalis klingt deutlich an den im Mosaik von S. Vitale an (Taf. 356); Vitalis mit grauem, Gervasius mit bräunlichem Haar. Ebenso dürfte das kappenartige Haar des Gervasiuskopfes nach dem Medaillonbild in S. Vitale gebildet sein (Taf. 338). Bei beiden Köpfen tritt der stilistische und qualitative Abstand zwischen den Mosaiken von S. Vitale und den Agnellus-Mosaiken von S. Apollinare Nuovo klar vor Augen.

126/127. *Hl. Apollinaris und hl. Polycarpus.*

Inst. Neg. 58.639, 58.641

Beide Gestalten stehen sich in der Ausführung sehr nah, das zeigt besonders die charakteristische Haarbehandlung und die flach-lineare Zeichnung mit den entblößten Händen (die Finger der Rechten werden links am Kranz nur schwer sichtbar), doch ist der rechte Unterarm nicht dargestellt. Der Künstler von Taf. 127 dürfte mit dem, der den hl. Paulus schuf, identisch sein, wo auch die Darstellung der rechten Hand fehlt und das Haar ähnlich gezeichnet ist. Der Kopftypus des hl. Apollinaris schließt sich eng an den der Gestalt im Apsismosaik in Classe an (Taf. 389), enger als es bei Vitalis und Gervasius

(Taf. 125) in Bezug auf die Mosaiken von S. Vitale der Fall ist. Beim hl. Polycarpus wird der Bart durch einen weißen Kontur an beiden Seiten gegen den Hals abgesetzt, während der Bart des Apollinaris dunkel geschattet ist.

128. *Zug der Märtyrinnen (I).* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.601
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 21 und 22 = Abb. 257

Inschriften in dunklen Charakteren: SCA EUGENIA + SCA SAVINA + SCA CRISTINA + SCA ANATOLIA + SCA VICTORIA + SCA PAULI(NA)

Die Märtyrinnen tragen Untertunica mit reich gestickten langen Ärmeln, darüber eine auf die mit roten Schuhen bekleideten Füße fallende Dalmatica mit wieder gestickten halblangen Ärmeln und Clavi; davor hängt eine reichgemusterte trabea = λόρος; als oberstes Gewand dient eine goldene, wohl gewirkte und nicht gestickte Toga, wahrscheinlich die goldene Frauentoga (cyclas), die mit edelsteinbesetztem Gürtel (zona) versehen ist und mit einem weiten Juwelenkragen (monile); ferner an der Rechten ein juwelenbesetztes Armband (armilla) sowie im hochgesteckten bräunlich blonden Haar ein diademartiges Juwelenband, ein Diadem also mit dunkler Steinfassung und nicht regelmäßig rot, grün und blau wechselnden Stirnjuwelen, darunter ein langer wieder gestickter weißer graugeschatteter Schleier (vestis) mit Fransen, von dem die Kronen tragenden Hände häufig verhüllt sind. Das Haupt umgibt ein goldener Nimbus mit weißem und rotem Rande. Die Variation in den Stickereien oder Mustern der Kleidung sind stereotyp; die Perlenbesätze ebenso wie die Perlen des Schmuckes sind durch Perlmutterscheiben wie in S. Vitale wiedergegeben. Die Kränze haben innen ein nicht regelmäßig rot und grün alternierendes Futter.

Zwischen den Gestalten im Hintergrund eine Palme, mit violettem Stamm, grünen und blauen Wedeln, roten Früchten, die auf der Südseite nur gelegentlich, gleichsam wie verdeckt, erscheint. Davor lilienartige Gewächse als Vegetation der Paradieseslandschaft, leicht variiert gegenüber der gegenüberliegenden Vegetation (Taf. 120–124): dunkelgrüne Bodenlinie ohne Schatten und Kontur, die allein links unten an der Tunica der Valeria und der Cristina vorhanden sind.

129. *Zug der Märtyrinnen (II).* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.608
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 22 = Abb. 257

Inschriften: (SCA PAU)LINA + SCA EMERENTIAN(A) + SCA DARIA + SCA ANASTASIA + SCA IUSTINA + SCA FELI(CITAS)

130. *Zug der Märtyrinnen (III).* *Abb. 257 u. 258*

Inst. Neg. 58.609
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 22 und 23 = Abb. 257. 258

Inschriften: (SC)A FELICITAS + SCA PERPETUA + SCA VINCENTIA + SCA VALERIA + SCA CRISPINA

131. *Zug der Märtyrinnen (IV).* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.610
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 23 = Abb. 258

Inschriften: SCA LUCIA + SCA CECILIA + SCA EULALIA + SCA AGNES + SCA AGATHA

Die hl. Agnes erhielt als einzige ihr Attribut, das Lamm.

132. *Zug der Märtyrinnen (V).* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.617
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 23/24 = Abb. 258
ganz rechts stehenden Palme, zu den Restaurierungen von F. Kibel.

Inschriften: SCA AGATHA + SCA PELAGIA + SCA EUFIM[IA . .]

Während allgemein die blauen Stengel der Blumen unmittelbar vom Grunde umgeben sind, sind sie bei Pelagia und Euphemia durch leuchtend gelbliche Konturstreifen abgesetzt.

133. *Die drei Magier.* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.618
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 23 = Abb. 258
Im Mosaik wird gut sichtbar die Fuge zwischen den Mosaiken der Theoderich- und der Agnellus-Zeit.

Die Magier tragen einen kurzen Mantel, ein geschürztes, gegürtetes Untergewand, lange Hosen, Strümpfe, und Sandalen, bei jedem der Magier in verschiedenen Farben; Mantel: weiß mit schwarzen Punkten und rotem Rand, grün mit rotem Rand, Purpur mit goldenem Rand; Untergewand: purpur mit goldenen Rändern, weiß mit beperlten Rändern, rot mit Perlen und mittlerer Gürtelfibel; Hosen: rot mit schwarzen Kreisen (Fell-Imitation?), golden und bräunlich mit Perlstreifen, weiß mit dunklen Ringen und Perl- und Gemmenstreifen; Strümpfe: gelblich, weiß, rot. Zweifellos eine völlig phantastische Kleidung, wobei dem ersten der Magier die vornehmste Kleidung zugestanden ist.

134/135. *Hl. Perpetua, hl. Vincentia, hl. Valeria; hl. Agatha und hl. Pelagia.*

Inst. Neg. 58.612, 58.616

Die verschiedenen, in den Abschnitten tätigen Hände werden im Unterschied der Palmstämme und Palmblätter deutlich.

136/137. *Prophet.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.679, 58.681
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 28 = Abb. 260

Südwand, zweite Kündergestalt von Westen her (unter der Erscheinung Christi vor Thomas). – Alle Kündergestalten tragen untere Ärmeltunica mit Ärmelborten, blaugeschattete Tunica mit Clavi und bräunlich geschattetem Pallium mit Claviculi sowie die schwarzen Sandalen. – Breite violette Clavi, weißes Haar; silberne randlose Nimben, die sich nur wenig vom Goldgrund abheben. Roter Buchdeckel mit blauen Gemmen und Perlen.

138/139. *Prophet.* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.668, 58.669
Gestalt vollkommen erhalten; vgl. Ricci 4, Taf. 26 = Abb. 259

Südwand, zehnte Kündergestalt. – Am rechten Arm sind die beiden Tunicen zu unterscheiden.

140. *Propheten.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.660 (links und rechts)
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 21 = Abb. 257

Nordwand erste Künderfigur, (weitgehend nach dem Bombardement 1916 nach Photographien ergänzt); Nordwand, dritte Künderfigur. – Hier wie bei den Kündern auf Taf. 141 am rechten Unterarm die beiden Tunicen deutlich. Die Rolle wird mit der unverhüllten Hand gehalten.

141. *Propheten.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.679 (rechts und links)
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 28 = Abb. 260

Südwand, erste und dritte Kündergestalt. – Kleidung vgl. Taf. 140. – Die linke Figur hält die Rolle mit der linken Hand, indem sie sich verhüllend unter das Pallium greift, während bei der rechten sie mit unverhüllter Hand gehalten wird.

142/143. *Prophet.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.660 (Mitte), 58.661
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 21 = Abb. 257

Nordwand, zweite Kündergestalt. – Kleidung vgl. Taf. 140. – Der rote Codex mit Gemmen und Perlen hat an drei Seiten je eine Schließlasche; die Linke greift unter das Pallium, um den Codex zu halten.

144/145. *Prophet.* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.665, 58. 667
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 23 = Abb. 258

Nordwand, zehnte Kündergestalt. – Die linke unverhüllte Hand hält den Codex mit rotem, gemmenbesetzten Deckel, indem sie in die Seiten greift; die offenen seitlichen Schließlaschen von rotem Leder hängen herunter. Links entspricht ihr äußerer Umriß etwa dem des von F. Kibel irrtümlich ergänzten Gegenstandes in der Linken des thronenden Christus (Taf. 113). Im Kopf außerordentlich die Asymmetrie der Zeichnung besonders der Augen, denen damit noch stärkerer Ausdruck verliehen wird. Die Setzung der ganz unregelmäßig geschnittenen Tesseren ist besonders virtuos und führt zu einer illusionistischen Modellierung von Licht und Schatten: Augen, Nasenlöcher, Mund, Kinnbart; gefurchte Stirn. Die kühne Zeichnung setzt sich im Hals und im Gewande fort.

146. *Prophet.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.678
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 28 = Abb. 260

Südwand, vierte Kündergestalt. – Die Rolle wird mit beiden unverhüllten Händen gehalten.

147. *Prophet.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.677
Gestalt ganz erhalten; vgl. Ricci 4, Taf. 28 = Abb. 260

Südwand, fünfte Kündergestalt. – Die linke, die Rolle haltende Hand ist umhüllt vorgestellt wie bei Taf. 138, während die Rechte unverhüllt im Akklamations-Gestus erhoben ist.

148. *Prophet.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.675
Gestalt ganz erhalten; vgl. Ricci 4, Taf. 27 = Abb. 260

Südwand, siebente Kündergestalt. – Die unverhüllte Rechte weist auf den Codex, den die unverhüllte Linke hält.

149. *Prophet.* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.672
Gestalt ganz erhalten, vgl. Ricci 4, Taf. 26 = Abb. 259

Südwand, neunte Kündergestalt. – Die unverhüllte Linke greift an den Rand des von der verhüllten Rechten gehaltenen Codex.

150. *Prophet.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.663
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 21 = Abb. 257

Nordwand, fünfte Kündergestalt. – Die offene Rolle wird mit beiden unverhüllten Händen gehalten.

151. *Prophet.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.664
Gestalt vollkommen erhalten. – vgl. Ricci 4, Taf. 22 = Abb. 257

Nordwand, siebente Kündergestalt. – Handhaltung wie bei Taf. 149; völlig weißhaarig. Der Codex ist auf den verhüllten linken Unterarm aufgestützt.

153. *Prophet.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.676
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 27 = Abb. 260

Südwand, sechste Kündergestalt. – Der Kopf ist reich farbig wie linear durchgezeichnet und modelliert, bei einer außerordentlichen Variation der Tessera-Formen, zum Teil nur Glassplitter, zum Beispiel in den Augen, und es ist somit eine außerordentliche Eindringlichkeit des psychognomischen Ausdrucks erreicht. Farben: weißer Bart und weißer Haarkranz über der Stirn, dahinter das Haar grau abgeschattet.

154/155. *Hochzeit zu Kana.* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.737, 58.738
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 24 = Abb. 258

Die von Campini überlieferte ursprüngliche Konzeption, vgl. Abb. im Kommentar.

156. *Vermehrung der Brote und Fische.* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.730
Ungestörter Erhaltungszustand; vgl. Ricci 4, Taf. 24 = Abb. 258

Grüner Boden, seitlich grau-grüne Felsen, darauf grüne Vegetation. Die Kleidung Jesu besteht in allen christologischen Mosaiken gleichmäßig aus purpurner Untertunica mit Goldborte an den Ärmeln, purpurner Tunica mit goldenen Clavi und purpurnem Pallium mit goldenen Claviculi sowie schwarzen Sandalen; das Haupt ist von einem silbernen, rotgeränderten Nimbus mit einbeschriebenem, goldenem Kreuz umgeben. Die Kleidung der Jünger wird durch die mehrfache Überschneidung der Arme in diesem Mosaik nicht ganz deutlich: ihre Kleidung entspricht der Jesu, nur sind die Gewänder weiß und haben purpurne Clavi beziehungsweise Claviculi: Brote und Fische werden mit durch das Pallium verhüllten Händen Jesus dargebracht.

157. *Vermehrung der Brote und Fische, Petrus und Andreas.*

Inst. Neg. 58.733

Für die Technik gilt das beim thronenden Christus zu Taf. 119 und zu den Prophetenköpfen Taf. 145 und 153 Gesagte. – Der Typus des Petrus ist der kanonische mit weißer Haarkalotte und weißem, kurzen Barte. Andreas erscheint hier zum ersten Mal in Ravenna mit den struppigen Haaren und dem kurzen dunklen Bart.

159. *Vermehrung der Brote und Fische, Jesus.*

Inst. Neg. 58.731

Die Aufnahme gibt besonders klar die schon anderwärts erwähnte außerordentliche Verschiedenheit der Form und Größe der einzelnen Tesseren wieder: am feinsten und regelmäßigsten im Gesicht, besonders in den Augen, eine mittlere Größe im silbernen Nimbus, am gröbsten im Gewand und im Goldgrund, wo die annähernd rechteckigen und quadratischen Steine bei weitem überwiegen. – Farben: helles Inkarnat, violette und braune Haare.

160. *Berufung von Petrus und Andreas.* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.725
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 24 = Abb. 258

Vgl. Farbtaf. A, 1. – Meeresfarbe türkis in vielen Graduationen bis zu azur beim eingetauchten Netz, Bodenschwelle grün; Körper der Jünger in der Barke etwas dunkler als das Inkarnat des Antlitzes Jesu, Barke außen olivbraun mit rotem Streifen. Das Netz, das an der Barke vertaut ist, enthält drei zappelnde helle Fische.

Bekleidung der Jünger in der Barke: kurze graue Tunica des braunhaarigen Andreas, dagegen hat der weißhaarige Petrus eine weiße Tunica mit dunklen Clavi.

161. *Heilung der Blinden von Jericho.* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.717
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 23 = Abb. 258

Grüner Bodenstreifen, darüber, unter dem Goldgrund, gelber Lichtstreifen. Bekleidung der Blinden: weiße Untertunica mit Ärmeln, weiße Tunica, darüber beim linken Blinden hellrote, beim rechten violett braune Paenula; an den Füßen schwarze Stiefel.

Zum ersten Mal wird die Kleidung der Jünger klar: es ist die übliche Folge von Untertunica mit Ärmeln, Tunica, Pallium, das zur Verhüllung über die linke Hand geschlagen ist.

162/163. *Heilung der Blinden, Köpfe eines Blinden und des Jüngers.*

Inst. Neg. 58.724, 58.723

Deutlich ist die Steinsetzung gröber, das Detail weniger ausgearbeitet und durch einzelne Tesseren modelliert als bei dem Christus-Kopf Taf. 159; zu beachten das höchst unterschiedliche Format der Tesseren von

Gesichtern und Gewändern: die Köpfe mit dem Halsansatz zeigen einen ganz geschlossenen Umriß durch die umgrenzende Linie, was darauf weist, daß sie von anderer Hand als Gewand und Grund gearbeitet sind. Ebenso wird deutlich, wie die Tesseren des Grundes um die bereits gesetzten Köpfe angelegt wurden.

164/165. *Heilung der Blutflüssigen.* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.714, 58.716
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 23 = Abb. 258

Grüner, gewellter, am Rande gelb gelichteter Bodenstreifen. – Die drei Personen rechts im Hintergrund tragen, als Israeliten deutlich gekennzeichnet, wie üblich zwei Tunicae, darüber je eine hellrote Paenula und eine violette wie vorher; die Blutflüssige trägt einen hell-braunvioletten über den Kopf gezogenen Mantel (Palla), mit dem auch die Hände verhüllt sind.

Zu Taf. 165. Der Kopf des Israeliten in der Mitte ist in die Lücke zwischen die beiden seitlichen eingepaßt, wodurch der Halsansatz zu lang geworden ist, da man keinen Körper bildete.

166. *Die Samariterin am Brunnen.* *Abb. 258*

Inst. Neg. 58.713
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 23 = Abb. 258

Graugrüne, schattierte und gelichtete Felslandschaft, Brunnenmündung weiß, graue Pfosten und Winde, Eimer blaugrau. Die Samariterin trägt eine mit einer weißen Binde umwickelte, das Haar umfassende Mitra, eine rote Ärmeltunica mit breiten violetten Clavi, darunter ein weißes Untergewand mit Stickerei am Unterarm.

167. *Auferweckung des Lazarus.* *Abb. 257 u. 258*

Inst. Neg. 58.710
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 22 und 23 = Abb. 257. 258

Architektur weiß bis grau, rotes Ziegeldach, offener grauer Sarkophag im Innern, Strauch dunkelgrün, verschieden vom Hellgrün des Bodens.

168. *Pharisäer und Zöllner.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.709
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 22 = Abb. 257

Der Tempel hat vier grauviolette Säulen mit goldenen Kompositkapitellen im Vordergrund, dahinter zwei ebenfalls grauviolette gleichfarbige Wandstücke neben der offenen Tür (dunkles Violett in der Türöffnung) mit gerafftem weißen Vorhang mit Goldborten; rotes Ziegeldach. Der Boden ist hell grauviolett wie die Wand. Beide Gestalten tragen wie üblich als Israeliten weiße Untertunica mit Ärmeln, Tunica und darüber die farbige Paenula, gelbolivfarben beim Pharisäer, beim Zöllner hellrot, dunkelrot schattiert, an den Füßen die ebenfalls zur israelitischen Tracht gehörigen dunklen Halbschuhe, welche am deutlichsten beim Zöllner sind. Der Pharisäer hat schwarzes Haar mit entsprechenden Schnurr- und Backenbart, der Zöllner graues Haar und grauen Kinnbart.

169. *Scherflein der Witwe.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.706
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 22 = Abb. 257

Grüner geschatteter Bodenstreifen mit grüngrauen Felsen im Hintergrund; olivfarbener Opferstock. Die Witwe trägt einen braun hellvioletten über den mit Mitra bedeckten Kopf gezogenen Mantel (Palla), der damit farblich von dem Pallium Jesu unterschieden ist wie bei der Blutflüssigen; darunter gleichfarbige Tunica mit schwarzen Clavi und weiße Untertunica mit Ärmeln, an denen eine dunkle Stickerei sichtbar wird; schwarze Schuhe.

170. *Zöllner.*

Inst. Neg. 58.1143

Wie bei allen Köpfen der Serie und ebenso bei der Hand, besteht das Mosaik aus kleineren Tesseren als im Grund und den Gewandpartien. Der Kopf ist durch eine helle Randlinie gegen den Grund der Tempel-

wand scharf abgesetzt; solche Konturierungen werden besonders später in S. Vitale gebräuchlich (Taf. 328). Als ein hervorragendes Mittel zur illusionistischen Darstellung des schräg in die Tiefe gerichteten Antlitzes erweist sich die sorgfältige Ausbildung des rechten (vorderen) Auges, gegenüber dem ungleich kleiner verkürzt gegebenen linken (hinteren) Auge und der damit zusammengehenden starken Verkürzung der ganzen linken Gesichtshälfte.

171. *Scherflein der Witwe, Jesus.*

Inst. Neg. 58.707

Für die Technik des Mosaiks vgl. den von demselben Meister gearbeiteten Jesuskopf (Taf. 159). Instruktiv ist ein Vergleich mit dem nebenstehend (Taf. 170) abgebildeten Kopf des Zöllners: der Jesuskopf ist detailierter ausgearbeitet, vor allem in den großen reich modellierten Augen. Man vergleiche vor allem die Pupillen beider Köpfe. Für die Darstellung des in Drei-Viertel-Ansicht gesehenen Antlitzes gilt Ähnliches wie für den Zöllner (Taf. 170), wobei sich die Asymmetrie der Formen hier besonders im Haare manifestiert.

173. *Scheidung von Schafen und Böcken, der blaue Engel.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.701
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 22 = Abb. 257

Vgl. auch Farbtaf. A, 2. – Technisch aufschlußreich ist die Textur des blauen Nimbus, der sich nach dem Kopf hin aufhellt, um letzteren in Kontrast gegen den Grund abzuheben.

Die Größe der Tesseren ist in den einzelnen Teilen im allgemeinen angeglichen. Auch im Haar und in den Wangen erscheinen einzelne sehr große Tesseren, die hauptsächlich im Gewand und den Flügeln verwendet sind.

174. *Scheidung von Schafen und Böcken.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.698
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 22 = Abb. 257

Grüne Felslandschaft mit grauen Lichtern und dunkelgrünen Schatten in den Felsspalten. Linker Engel intensiv hellrot, rechter blau (azur) bis türkisfarben, mit ebensolchem Nimbus; Schafe weiß, Böcke braun gefleckt, der vordere mit Bart. Die Engel tragen Tunica mit schwarzen Clavi und Pallium; große Flügel. Die Rechte akklamiert, die Linke hält den Palliumbausch und ist von ihm umhüllt. Beim roten Engel zeigt der rote Nimbus eine Änderung der Farbgebung, die nicht auf eine Reparatur sondern eine Änderung der Ausführung zurückgeht: links hatte man mit dunklen Tesseren zu arbeiten begonnen, ist dann zu helleren übergegangen, zweifellos um den Kopf stärker vom Grunde abzuheben (vgl. Text zu Taf. 173).

175/176. *Heilung des Gelähmten von Capernaum.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.691
Taf. 175. Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 21 = Abb. 257 – Taf. 176. Figuren ungestört erhalten; vgl. Ricci 4, Taf. 21 = Abb. 257

Der grüne Boden reicht über die ganze Bildbreite, er füllt zwischen dem Haus und Jesus mehr als die Hälfte des Grundes in der Höhe; Haus mit hellgrauvioletten Wänden und rotem Pult-Ziegeldach.

Alles ist nur zeichenhaft dargestellt; das Dach ist mit wenigen großen Ziegelplatten gedeckt und diese stehen in keinem natürlichen Verhältnis zu den Figuren; nur links sind die runden Deckziegel sichtbar. Das rechte Seil ist vorn nicht bis zur Kline geführt, um das Bild des Gelähmten unzerschnitten erscheinen zu lassen. Die Kline des Gelähmten, der auf einem weißen Laken liegt und dessen Unterkörper allein mit einer roten Decke bedeckt ist, hat als Rand der Rückenlehne einen Delphin. Bei den bartlosen Gestalten in braunen kurzen Tuniken mit nackten Füßen auf dem Dach zeigt sich, mit welch geringen Mitteln die Modellierung durch sehr kleine Steine – sie gehören zu den kleinsten, die in den Mosaiken dieser Kirche verwendet sind – erreicht werden konnte: die Augen sind jeweils durch ein bis zwei Steine gebildet, die Beine durch zwei vertikale Reihen von Tesseren, innerhalb der dunklen, die ganze Figur umfangenden Konturlinien. Trotzdem sind die Körper noch durchmodelliert.

177/178. *Heilung des Besessenen.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.689, 58.687
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 21 = Abb. 257

Grüne, dunkelgeschattete und grau gelichtete Felslandschaft, im Zentrum dunkle Höhle, welliger Boden links mit Schlagschatten, rechts das hellgrau gelichtete Meer mit hohem Horizont, in dem die drei braunen Schweine schwimmen, deren Beine durch das Wasser scheinen. Der Besessene hat blondes Haar und braunen dünnen Bart, trägt braungraue kurze Tunica; nackte Beine. Die Pupille des linken Auges ist zum Winkel hin wie schielend verschoben, wohl um das Irrsein zu kennzeichnen, obgleich im dargestellten Augenblick die Dämonen schon von ihm gewichen sind.

179. *Heilung des Gichtbrüchigen von Bethesda.* *Abb. 257*

Inst. Neg. 58.682
Erhaltungszustand: nach der Zerstörung durch eine österreichische Fliegerbombe (1916) aus Fragmenten zusammengesetzt. Vgl. Ricci 4, Taf. 21 = Abb. 257

Grüner, welliger Grund, links grüne Felsen; der blonde, bartlose Gichtbrüchige trägt eine geschürzte Ärmel-Tunica mit zwei schwarzen kurzen Clavi und zwei schwarzen, runden Calliculi auf den Schultern; nackte Beine. Das Bett ist grau.

180–183. *Das Abendmahl.* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.740, 58.741, 58.743, 58.745
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 25 = Abb. 259

Obwohl das Ereignis im Innern spielt, findet sich auch hier ein grüner Bodenstreifen, aber es fehlt jede Andeutung des Innenraumes. Vor den Liegebänken befinden sich gelbliche Schranken; um den Tisch, der mit einem weißen, mit purpurnen Calliculi versehenen nach vorn herabfallenden Leinentuch bedeckt ist, sind die Sitzpolster der Liegebänke zu sehen; um die graue Fischschüssel sechs spitze Brote.

Für die Virtuosität der Mosaiktechnik, die Routine, mit wenigen Steinen eine im Abstand wirkungsvolle Illusion hervorzurufen, sind bezeichnend die erhobene Rechte Jesu (Schattierung der inneren Handfläche), der mit nur wenigen Tesseren angedeutete Jüngerkopf rechts hinter Petrus sowie die niedergeschlagenen Augen des Judas.

184–186. *Das Gebet in Gethsemane.* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.746, 58.749, 58.750
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 25 = Abb. 259, Taf. 185. Ungestörter Erhaltungszustand.

Für die Farben vgl. Taf. VII. – Petrus und Andreas sitzen zur Rechten beziehungsweise Linken Jesu. Jesus hat in dieser ersten Passionsszene bereits einen dünnen Schnurr-, Backen- und Kinnbart.

187–189. *Der Verrat des Judas und die Gefangennahme Jesu.* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.1144, 58.1145, 58.1147
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 25 = Abb. 259 – Taf. 188. Figuren vollständig erhalten.

Grüner Boden mit kurzen Schlagschatten, der im einzigen Stück zwischen Figuren freigelassenen Grund eine Hügelwelle zeigt. Petrus und der jugendliche Jünger rechts von ihm haben die Linke verhüllt, was hier nicht sinnvoll erscheint, sondern von den Szenen, wo heilige Gegenstände gefaßt werden, übernommen ist. Links vorn steht ein Soldat in roter Tunica succinta, mit Gürtel, Bänderschuhen, quer über dem Leib den Halteriemen für die Scheide des Schwertes, das er mit der Rechten zückt; rechts daneben, halb verdeckt ein bärtiger Soldat in türkisblauer Tunica; ganz links eine weißhaarige bärtige Gestalt in dunkelblauer Paenula, in weißer Tunica darunter und schwarzen Schuhen. Fackeln und Lanzen hinter den meist nur durch die Haarkalotte angegebenen Köpfen der aus Juden und Soldaten bestehenden Menge. Auffällig ist die besondere Abschattung links und rechts unter der Gestalt des Judas, dessen Gesicht (Taf. 189) in der seitlichen Sicht besonders gut die virtuose Fähigkeit der Charakteristik zeigt. Das Haupt Jesu zeigt hier zum ersten Mal den in den meisten folgenden Szenen üblichen Typus mit gescheiteltem, herabfallenden bräunlichen Haar und kurzem Vollbart.

190–191. *Der Weg zum Hohen Rat.* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.1151, 58.1153
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 26 = Abb. 259

Die Gruppe bewegt sich in einer grünen, graugeschatteten Berglandschaft mit spärlicher strauchartiger Vegetation. Die Juden tragen die übliche aus zwei Tunicae und paenula bestehende Tracht; die paenulae haben folgende Farben von links gesehen: bräunlich, olivfarben, dunkelrot und grau schattiert, olivenfarbig. Die beiden letzten Juden haben die Linke in der paenula verborgen. Auf Taf. 191 ist das impassible Antlitz Jesu charakteristisch für die meisten Darstellungen dieses Passionszyklus.

192. *Jesus vor Kaiphas.* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.751
Ungestört erhalten; vgl. Ricci 4, Taf. 26 = Abb. 259

Grüner Boden; in der rechten Hälfte eine von Säulen getragene, horizontal abschließende hellviolette Aedicula, vor ihr eine von einem weißen Tuch bedeckte Bank und ebenso breite in Parallelprojektion gesehene gelbliche Fußbank (Suppedanaeum). Die drei bärtigen auf der Bank sitzenden Gestalten sind durch ihre Kleidung als jüdische Hohepriester gekennzeichnet: über der weißen Tunica mit dunklen Clavi tragen sie einen vorn offenen, durch eine mit Perlen und Edelsteinen besetzte Rund-Fibel zusammengehaltenen Mantel (lacerna); die lacerna des mittleren Priesters ist weiß mit Purpurborten, die der beiden seitlichen im üblichen intensiven Rot, ebenfalls mit Purpurborte; an den Füßen weiße Strümpfe mit Lederriemen.

Links von Jesus zwei Israeliten, von denen der im Vordergrund mit intensiv roter Paenula bekleidet ist.

193–195. *Voraussage der Verleugnung Petri.* *Abb. 259*

Inst. Neg. 58.757, 58.758, 58.757
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 26 = Abb. 259 – Taf. 194 und 195. Ungestört erhalten. –

Grüner Boden, im Hintergrund zwei grauviolette halbhohe Mauern, in der Mitte Vierkantpfeiler in derselben Farbe mit Sockel und oberen Profil, auf dem ein bräunlicher Hahn steht. Der Typus Petri entspricht dem auf Taf. 156 und 187. Zum aus dem Passionszyklus herausfallenden Jesus-Kopf vgl. S. 202 f. der Kranzbart läßt Wange und Kinn frei, es fehlt der Schnurrbart. Deutlich handelt es sich um eine Angleichung des bartlosen Typus an den bärtigen.

196/197. *Verleugnung Petri.* *Abb. 259 u. 260*

Inst. Neg. 58.763, 58.764
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 26. 27 = Abb. 259. 260

Grüner Boden mit langen Schlagschatten, dahinter Gebäude mit violettgrauen Mauern und rotem Ziegeldach, in der Tür ein weißer Vorhang, Fenster farbig wie in den Gebäuden in der civitas Ravennas (vgl. Taf. 108. 109).

Die Magd des Hohenpriesters trägt einen olivbraunen Mantel, darunter eine intensiv rote Tunica mit breiten Purpurstreifen (ganz ähnlich wie das Kleid der Samariterin, Taf. 166), dunkle Schuhe. Das braune Haar ist zum Teil von einer hellen Mitra bedeckt. Petrus zeigt den Typus von Taf. 193. 195. Auf dem Boden lange Schlagschatten der Gestalten (bei der Magd sogar nach beiden Seiten). Beide sind weiterhin noch gegen den Hausgrund abgesetzt: die Hand der Magd hat eine weiße, ihr Rücken eine breite schwarze Konturlinie; links von Petrus ein breiter dunkler Konturschatten, der ganz im Gegensatz zur vorauszusetzenden Lichtführung des Schlagschattens am Boden steht.

198/199. *Die Reue des Judas.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.768, 58.769
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 27 = Abb. 260

Vorn grüner, verhältnismäßig breiter Boden, über dem sich der Tempelbau als Giebelbau mit vorgestellten Säulen (templum in antis) erhebt. Die Cella ist aus hellen grau-violetten Quadern gefügt, rotes Ziegeldach. Der Hohepriester trägt wie jene auf Taf. 192 Untertunica, Tunica und eine weiße Lacerna mit Purpureinfassung, die durch eine Rundfibel vor der Brust gehalten wird; gelbe Strümpfe. Beim rechts von ihm im Eingang stehenden Juden wird die paenula deutlich, unten sieht man noch die Tunica und die schwarzen Schuhe, deren einer auch links als zu einer der rückwärtigen Figuren gehörig angegeben ist.

200–202. *Anklage vor Pilatus.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.771, 58.775, 58.776
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 27 = Abb. 260

Grüner Boden, in der rechten Hälfte breite, weiße graugeschattete Kathedra mit konkaver Rücklehne, großen weißen Kissen auf dem Sitz, von dem ein weißes Tuch herabhängt; davor Suppedanaeum wie auf Taf. 192.

Jesu Antlitz hat den im Passionszyklus häufigsten Typus. Links von ihm ein weißhaariger, bärtiger Oberpriester, bekleidet wie der auf Taf. 198, links von letzterem ein kahlköpfiger Jude in graubrauner Tunica und paenula.

Pilatus trägt das im fünften/sechsten Jahrhundert übliche Dienstkostüm der höchsten staatlichen Rangklassen: braun purpurne Chlamys (paludamentum), auf der rechten Schulter mit einer Fibel gehalten, darunter weiße Tunica mit Rangabzeichen auf der Schulter und am Arm. Ebenso trägt die Figur links von ihm hinter dem Thron die Chlamys, während der Diener, der die silberne Kanne und das silberne Becken zur Handwaschung reicht, mit brauner Ärmeltunica, weißen Kniehosen und darunter gamaschenartigen Strümpfen bekleidet ist. Lebhaft ist die Bewegung der Köpfe links sowie die Charakteristik rechts, was oft nur durch die Andeutung der Formen erreicht ist: wohl gehört die Gruppe der anklagenden Juden Taf. 201 zu den besten und wirksamsten, mit den einfachsten Mitteln durchgeführten des ganzen Zyklus.

203–205. *Kreuztragung.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.781, 58.781, 58.784
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 27 = Abb. 260

Grüner Boden, rechts bergartige grüne Erhebung, wohl Andeutung von Golgatha; Bodenwellen durch grau bis gelbliche Lichtungen angegeben. Jesus ist flankiert von je einem jüngeren Mann, der rechte in stark orange-roter Tunica und weißen Beinkleidern und schwarzweißen Strümpfen, trägt das hellbraune dunkelkonturierte Kreuz, das heißt der Kyrenäer; links ein Soldat in türkisblauer Tunica; dahinter der Kopf einer Frau, links davon ein grauhaariger, bärtiger Hohepriester in der Tracht von Taf. 200, daneben halb verdeckt eine graue Figur, kurzbärtiger Jude in leuchtend roter paenula und Tunica. Das jugendlich kräftige Gesicht des Kyrenäers mit kurzem Schläfenbart ist in seiner Unregelmäßigkeit von starkem Ausdruck, ohne jede Tendenz zum 'Schönen'.

206/207. *Die beiden Marien am leeren Grabe ("Der Herr ist auferstanden").* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.787, 58.791
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 28 = Abb. 260 – Taf. 207. Ungestört erhalten.

Grüner Boden, links grauer Felsen mit dunklen Schatten und Lichtern, auf dem der Engel mit hellvioletten Flügeln in Tunica und Pallium und einem Goldstab in der verhüllten Linken sitzt; in der Mitte der Grabbau als Monopteros mit violettem Mauerwerk, weißen Säulen und vergoldeten Kapitellen, die ein weißes Gebälk, über diesem ein rotes Ziegeldach, tragen; in der Tür wird der graufarbige Deckel des Sarkophages sichtbar. Die beiden Marien tragen über den Kopf gezogene Palla und Tunica, links braun, rechts violett, mit goldenen Clavi, eine am Hals sichtbare weiße Untertunica, um die Stirn die weiße Mitra; rote Schuhe.

208. *Der Gang nach Emmaus.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.794
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 28 = Abb. 260

Grüner, im Hintergrund gelbgrüner Boden, links grün-graue Felslandschaft, auf deren Anhöhe die weißviolett-graue Stadt Emmaus mit ihren Mauern, roten Dächern und dem von zwei Türmen flankierten Stadttor liegt. Die Gefolgsleute Jesu, die nicht dem Kreis der Zwölf angehören, tragen als Juden die paenula über den Tunicen (vgl. Taf. 190). Der linke hat braunes Haar und Bart und eine oliv-hellbraune Planeta, der rechte ist bartlos und mit einer lebhaft roten Planeta bekleidet; erster hat Stiefel, der zweite Halbschuhe.

209–213. *Christus erscheint den Aposteln.* *Abb. 260*

Inst. Neg. 58.798, 58.802, 58.798, 58.804, 58.800
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 4, Taf. 26 = Abb. 260 – Taf. 209. Gänzlich erhalten.

Grüner Boden mit einigen Schlagschatten, links im Hintergrund helle Aedicula mit Giebel und rotem Dach, darin zwei gelbliche geschlossene in Felder aufgeteilte Türflügel; bis zur Gestalt Christi schließt ein kleines Mauerstück an, als einzige Andeutung dafür, daß die Szene sich in einem Innenraum ereignete. Die Jünger tragen die für die Apostel übliche Kleidung (Taf. 187). Petrus hat die Linke im Pallium geborgen (vgl. Taf. 195); Thomas, der vorderste rechts, der sich gebeugt dem Herrn naht, hat den Zipfel des Palliums über beide Hände geworfen, führt also den vollkommenen Ritus der Proskynesis aus. Christus erscheint im üblichen Typus des Passionszyklus, nur ist sein Haupt schmaler. Unter der linken Schulter wird die fleischfarben und rot gehaltene Wunde sichtbar, auf die er selbst hinweist. Den stärksten Ausdruck hat neben Christus der Künstler in den Petrus-Kopf gelegt: das scheu-ehrfurchtsvolle Aufblicken ist als Ausdruck vollkommen.

ERZBISCHÖFLICHE KAPELLE

214. *Römischer Turm, Erzbischöfliche Kapelle, Dom von Osten.*

Inst. Neg. 58.553

Der Turm (der Porta Salustra ?) ist auf der Aufnahme noch neuzeitlich verputzt, heute großenteils restauriert (1963/4), vgl. Abb. im Kommentar. Der die Kapelle im zweiten Stockwerk enthaltende Trakt hat ein im Mittelalter zugefügtes Obergeschoß mit Spitzbogenfenstern. Es dominiert der Dombau des achtzehnten Jahrhunderts mit Querschiff, Chor und Kuppelvierung hinter dem neuzeitlichen Teil des Bischofspalastes.

215. *Römischer Turm und Erzbischöfliche Kapelle von Osten.*

Inst. Neg. 58.555

Im Kapellentrakt sind alle Stockwerke sichtbar: das ursprüngliche, größtenteils im Boden stehende Erdgeschoß und erste Obergeschoß, dem das sogenannte Vivarium, wahrscheinlich aus dem neunten Jahrhundert (stark Anfang dieses Jahrhunderts restauriert) vorliegt, darüber die ebenfalls restaurierte, durch Lisenen eingeteilte Fassade des die Kapelle enthaltenden Geschosses; es folgt der mittelalterliche, leicht zurückspringende Aufbau mit einer verschiedenen Wandgliederung von dünneren Lisenen.

216–218. *Vorhalle und Mosaiken der Lünette und des Gewölbes.* *Abb. 265, 266 u. 267*

Inst. Neg. 58.558, 58.559, 58.562
Erhaltungszustand: völlig erneuert der Fußboden in opus sectile (nach den Spuren der originalen Plattendeckung), die Wandverkleidung sowie die Mosaiken, vgl. Ricci 5, Taf. 35. 36 = Abb. 266. 267 (Christus Victor und Inschrift); Taf. 34 = Abb. 265 (Tonnengewölbe).
Taf. 216. Im Tonnengewölbe umfangreiche mittelalterliche Ausbesserungen (Ricci, zwölftes Jahrhundert ?), vgl. Abb. 263
Taf. 217. Im Rahmenfries mit Band mittelalterliche Ausbesserung (Ricci, zwölftes Jahrhundert ?).
Zu Taf. 217. In der Chlamys des Christus ist deutlich, links von der oberen linken Buchecke, eine Naht zu sehen, unter der die Falten goldgetönt sind (Abb. 266 gestrichelt), darüber nicht. Ob es sich um eine antike Reparatur oder eine Änderung der Arbeitsweise innerhalb derselben Periode handelt, ist bisher nicht festgestellt worden.

Ein gedrehtes Band (blaugrau in den konvexen, braungelb in den konkaven Seiten) auf rotem Grunde bildet den Rahmen des Christusbildes. Das Gewölbe hat goldenen Grund, blaue und graue Vögel, aber auch mit violettem Schachbrettmuster, rote Rosetten. Das kaiserliche Kriegskostüm, das Christus trägt, besteht aus Purpurchlamys, braungoldfarbenem Panzer bis zu den Ellbogen, darunter purpurne Ärmeltunica, zwei Fibeln mit roten Edelsteinen und Perlengehängen, grauer goldstrahliger Nimbus mit dunkelgrundigem Perlrand und Gemmen; violettbraunes Haar mit Schulterlocken, dunkelrotes Stabkreuz, Goldgrund. Inkarnat des Gesichtes stark weiß gelichtet, einzelne zinnoberfarbene Flecken.

219. *Inneres von Westen.* *Abb. 269*

Inst. Neg. 58.1022
Erneuert: Apsis mit Wandverkleidung und mosaiknachahmender Malerei, vgl. Ricci 5, Taf. 42 = Abb. 269 Teile des Stuckfrieses; Fußboden ausgeflickt, vgl. dazu die Zeichnung mit Scheidung des originalen Zustandes von den Ergänzungen, Abb. im Kommentar.

Die Türe links und die schrankenartige Öffnung rechts in den Pfeilern gehören zur ursprünglichen Disposition. Die originale Wandverkleidung besteht aus großen graugeäderten prokonnesischen Platten, darüber ein durch helle Stege eingefaßter Fries von grauem Breccia-Marmor.

Das Torgewände links besteht aus Spolien, wohl einer Türeinfassung aus Travertin des ersten/zweiten Jahrhunderts n. Chr. mit Epheuranke in flachem, weichen Relief, die von Blattkymatien gefaßt ist.

220. *Gurtbogen und Vierungsgewölbe.* *Abb. 268*

Inst. Neg. 58.1023
Erhaltungszustand: modern ergänzt ist die Inschriftendekoration der Westlünette, in der sich nach dem Chronisten Agnellus einst das Bildnis des Bischofs Petrus befand, vgl. Ricci 5, Taf. 43; Vierungsgewölbe, vgl. Ricci 5, Taf. 41 = Abb. 268

Der Grund der Gurtbogen ist golden, gerahmt von blauen und weißen Leisten sowie von rotgrundigen Gemmenfriesen; Grund der Medaillons in verschiedenen Abstufungen von Blau. In den Zwickeln des Mittelgewölbes grüner Boden mit helleren gelben Linien – wohl um die Begrenzung der Standfläche anzuzeigen – dunkelgrüne Schlagschatten, übriger Grund des Mittelgewölbes golden.

221. *Vierungsgewölbe, Christogramm tragender Engel.* *Abb. 268*

Inst. Neg. 58.567
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 5, Taf. 41 = Abb. 268

Wichtig erscheint die illusionistische Art, wie die Engel mit immer wechselndem Griff den Monogramm-Clipeus wie einen freischwebenden Schild halten; die Engel stehen auf einem grünen Bodenstück auf, vergleichbar in seiner Funktion den Boden-Basen der Prophetenfiguren von Sant' Apollinare Nuovo. Sie tragen bräunlich geschattetes Pallium, darunter bläulich geschattete Tunica, dunkler geschattet die Untertunica mit Streifen an den langen Ärmeln, rote und schwarze Sandalen, grauer Nimbus mit weißem Rande, im Haar gelbliches Band mit Stirnjuwel. Die Gesichter haben ein graues Inkarnat mit rötlichen Flecken, wie es auch für S. Apollinare Nuovo charakteristisch ist (vgl. Farbtaf. IV). Die Symbole haben Codices mit roten Deckeln, Perlen und Gemmen, der Mensch die übliche Kleidung der Engel, ebensolchen Nimbus und Stirnjuwel, violette Flügel; blaue, weiße und rote Wolkenstreifen. Das mittlere Monogramm golden auf blauem Grund.

222/223. *Vierungsgewölbe, Engel und Symbole des Marcus und des Johannes.* *Abb. 268*

Inst. Neg. 58.573, 58.571
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 5, Taf. 41 = Abb. 268

Das Symbol ist dunkel violettfarben mit gelben Lichtern. Die niedrigen azurgrundigen Schildbogen beider Gewölbekappen ebenso wie gegenüber haben originales Mosaik: auf Taf. 222 in der Mitte ein Monogramm, das mit Petrus episcopus aufzulösen ist und die Mosaiken sicher datiert (Abb. 194); zu beiden Seiten des Monogramms je ein bläulicher Pfau oder eine weiße Taube, sodann Papageien und bunte Fruchtäste; entsprechend ist der gegenüberliegende Schildbogen dekoriert. Auf dem Schildbogen rechts (was der linken Seite entspricht), Taf. 233, in der Mitte ein graues Lamm mit Nimbus, zwischen Adlern, die einen Kranz im Schnabel halten, und grünem weißgelichteten Blattwerk (Abb.193). Adler und Löwe sind violettfarben.

224/225. *Kreuzgewölbe, Symbole des Lucas und des Matthaeus.* *Abb. 268*

Inst. Neg. 58.574, 58.575
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 5, Taf. 41 = Abb. 268

Aufschlußreich ist ein Vergleich mit den nur über ein halbes Jahrhundert älteren Lebewesen der Apokalyptischen Vision im Mausoleum der Galla Placidia, Taf. 22–25, die wirklich als Vision geschaut sind, gegenüber den trocken wirkenden Symbolen der Kapelle.

226/227. *Christusköpfe des südwestlichen und nordöstlichen Bogens.* *Abb. 269 u. 270*

Inst. Neg. 58.585, 58.1025
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 5, Taf. 42 und 43 = Abb. 269, 270

Die zweifellos auf einen Entwurf zurückgehenden Medaillonbilder unterscheiden sich deutlich in der Ausführung; Gewand, Inkarnat, Haare, Nimbus und das Kreuz darin, auf dem bei Taf. 227 die Perlen nicht durch meist vier Mosaiktesseren gebildet werden, sondern aus je einer Perlmutt-Scheibe bestehen (frühestes erhaltenes Beispiel der Anwendung dieses Materials). Christus trägt purpurnes Pallium und Tunica mit goldenen Clavi, das Haar mit Schulterlocken braunviolett; lebhaft gelichtetes helles Inkarnat mit gelegentlichen roten Flecken.

228–231. *Apostelmedaillons des südwestlichen Bogens.* *Abb. 270*

Inst. Neg. 58.1029, 58.1032, 58.586, 58.589
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 5, Taf. 43 = Abb. 270

Der mittelblaue Grund ist durch unregelmäßig eingestreute hellblaue Tesseren aufgelichtet. Gleichmäßige Tracht bei allen: Pallium mit Tunica und breitem Clavus rot und weißer Rand, ähnlich wie bei den Heiligen (Taf. 242–244); gleichmäßig braunes Haar bei allen Köpfen. Schriftcharaktere schwarzblau.

232–237. *Apostelmedaillons des nordöstlichen Bogens.* *Abb. 269*

Inst. Neg. 58.582, 58.1026, 58.580, 58.1027, 58.583, 58.584
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 5, Taf. 42 = Abb. 269 – Taf. 234. Im Andreas-Medaillon kleine mittelalterliche Ausbesserung (Ricci, zwölftes Jahrhundert ?).

Medaillons: gold-weißblauer Rahmen, tiefblauer Grund, gelegentlich hellblau um die Köpfe gelichtet. Die Pallien der Apostel sind durch dunklere Linien schärfer als beim gegenüberliegenden Bogen modelliert; häufig fast violett-graues Inkarnat mit Zinnober-Flecken stärker als bei den Köpfen gegenüber; Haar braun, nur weiß bei Petrus und grau bei Andreas. Die verschiedenen tätigen Hände gegenüber dem vorigen Bogen (Taf. 228–231) geben sich bereits in den Medaillon-Rahmen zu erkennen; doch zeigen sich selbst nochmals in dem nordöstlichen Bogen klare Unterschiede.

238–241. *Märtyrinnen-Medaillons des nordwestlichen Bogens.* *Abb. 270*

Inst. Neg. 58.1034, 58.1033, 58.593, 58.595
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 5, Taf. 44 = Abb. 270

Medaillons: rotweiß und goldverzahnte Ränder wie gegenüber und im Nordwesten, mittelblauer Grund mit Auflichtung um die Köpfe. Allein die hl. Felicitas trägt ein purpurnes Maphorion (Palla), ist also wie die Muttergottes in S. Apollinare Nuovo gekleidet (Taf. 112. 114). Alle anderen Märtyrinnen haben einen Schleier und eine olivbraune Toga, Juwelenkragen sowie einen diademartigen Haarschmuck reich an Juwelen (außer Felicitas und Daria), ähnlich wie in den Agnellus-Mosaiken von S. Apollinare Nuovo (Taf. 128–132).

Die Ausführung dieser Mosaiken unterscheidet sich deutlich von jener der Apostel-Bogen, vgl. S. 205.

242–244. *Märtyrer des südöstlichen Bogens.* *Abb. 271*

Inst. Neg. 58.1031, 58.1031, 58.1030
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 5, Taf. 45 = Abb. 271. Die völlig in Malerei ergänzten Medaillons der Märtyrer Polycarpus, Cosmas und Damianus (vgl.Taf.220), sind hier weggelassen.

Medaillons: mittelblauer Grund, mit fast türkisfarbenen streifigen Partien aufgelichtet, doch nicht unmittelbar auf die Köpfe bezogen. Die Märtyrer tragen wie üblich weißes Pallium und weiße Tunica, sehr ähnlich gefärbt und modelliert jenen des westlichen Bogens, nur etwas heller, daher wohl von anderen Mosaizisten gearbeitet. Cassianus mit fast weißem, Chrysogonus und Chrysantus mit blau und violettem, dunkelgrau wirkendem Haar; das Blau kehrt sonst nicht wieder. Dunkles, stark mit hellem grauviolett und roten Linien durchsetztes Inkarnat.

245. *Südöstlicher Bogen, Christogramm.* *Abb. 271*

Inst. Neg. 58.598
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 5, Taf. 45 = Abb. 271

Der Rahmen wie bei den Märtyrer-Medaillons, der Grund am Rande tiefblau, nach der Mitte hin aufgehellter Diskus, darin das weiße Christogramm und die ebenfalls weißen Buchstaben.

SANTO SPIRITO

246. *Inneres nach Osten.*

Inst. Neg. 58.1629

Vom ursprünglichen Mauerwerk sind der aus doppelter Ziegelreihe bestehende, doch restaurierte Apsisbogen sowie das ebenfalls restaurierte Ziegelwerk um die Fenster von modernem Verputz freigelassen. Die Oberlichtgadenfenster sind aus Gründen der Stabilität zugesetzt. In den Wandpfeilern der Kolonnaden zu Seiten der Apsis etwa in Höhe der Fenster-Sohlbänke in einem Schlitz des Putzes die Kämpfer der Arkaden des ursprünglichen Zustandes.

247. *Ambo.*

Inst. Neg. L. 42.200

Der Ambo hat einen achtkantigen Pilaster, wohl des fünfzehnten Jahrhunderts, zur Stütze: ursprünglich sind vier Stützen anzunehmen. Es fehlen die Treppen mit ihren Wangen an beiden Seiten, von denen der Ansatz nur noch auf der linken Seite im Boden vorhanden ist.

248. *Kapitelle und Kämpfer.*

Inst. Neg. 42.441, L. 42.445 (Kapitelle links); L. 42.449 A, L. 42.448 (Kapitelle rechts)

1. oben links: 2. Kapitell links von der Apsis; auf einer Seite nochmals Rosette zwischen den Helices, auf den weiteren zwei Seiten lateinisches Kreuz.
2. unten links: 2. Kapitell rechts von der Apsis; ohne Kreuze oder Rosetten zwischen den Helices, dafür auf den Abakusknaufen ein Stern oder Kreuze.
3. und 4. weitere Kapitelle der Kolonnaden.

BAPTISTERIUM DER ARIANER

249. *Inneres nach Süden.*

Inst. Neg. 58.1634

In der Fensterzone und unmittelbar unter der Kuppel einige der ursprünglichen Gerüstlöcher; der vermauerte Bogen rechts von der Südnische ist einer der ursprünglichen Durchgänge vom Umgang zum Zentrum (die nicht zugehörige Schale in der Mitte erst jüngst hereingesetzt).

251. *Kuppel.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1635
Diese wie die folgenden Mosaikaufnahmen wurden hergestellt, ehe die durchgreifende Restaurierung und Ergänzung des Mosaikgrundes abgeschlossen war (Abschluß 1959), das heißt einige Stücke des Goldgrundes noch nicht ergänzt waren.
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272: die jüngere der beiden deutlich erkennbaren Perioden, die wahrscheinlich ohne lange Pause aufeinander folgten, ist durch eine Linie mit Randschraffur unterschieden.

Am Kuppelfuß roter Gemmenfries, dann gelber, weiß gefaßter Streifen, sodann grüner Boden, der drei Abschnitte mit verschiedenen Tönen zeigt; glatter, goldener Hintergrund; mittlerer goldener Lorbeerkranz auf rotem Grund, von dunkelblauen Ringen eingefaßt, Goldgrund im Medaillon.

Die Abschnitte der beiden Arbeitsphasen im Apostelring werden besonders durch die verschieden gestalteten Palmen deutlich; im Boden ist außerdem eine Fuge hinter der Palme nach dem Paulus folgenden Apostel deutlich erkennbar.

252. *Kuppel, Taufe Christi.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1637
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272.

Daß das Medaillon mit einem Lorbeerblatt-Rahmen einer ersten Periode angehört, wird gegenüber den Partien unten auf der Tafel, die jünger sind, nicht sichtbar, da die "Naht" mit dem Medaillonrahmen gleichläuft. Der Felsen unter Johannes ist grün mit gelben Lichtern und dunklen Schatten, dieselben Farben hat der Mantel des Jordan, unter dem oben ein rotes Gewand (Chlamys?), das ebenfalls zurückgeschlagen ist, hervorsieht; er hält einen grünen Rohrstengel; grauweißes Haar, rote Krebsscheren; Vase aus der das Wasser fließt, bräunlich mit einigen goldenen Lichtern, das heißt sie soll golden sein. Johannes trägt ein blaugraues Fell mit dunklen Ringen, vgl. im Baptisterium des Domes Taf. 41; braunes Haar und Bart. Christi Haar ist hellbraun und er hat einen goldenen Nimbus, der durch eine rote Linie vom Grunde unterschieden innen gelb abgesetzt ist, der fleischfarbene Körper mit leuchtend weißen Lichtern scheint durch das azurfarbene, grau weiß und dunkelblau gestreifte Wasser deutlich durch; Inkarnat von Jordan und Johannes kräftiger aber auch stark hell gelichtet. Das Inkarnat aller dieser Gestalten unterscheidet sich durch seine kräftige Fleischfarbe stark von dem der Apostel der ersten wie auch der zweiten Periode. Körper rot konturiert. Taube weiß und grau, orangefarbener Schnabel; Strahl, der davon ausgeht, azur, grau und weiß gestreift, im ganzen eine sichtbar hellere Tönung als das Wasser des Jordan.

253. *Kuppel, Christus.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1643
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Die Illusion des Durchscheinens durch die hochgeklappte, also in Aufsicht gegebene Wasserfläche ist bis in das Detail durchgeführt; um den eingetauchten, sich bewegenden Körper Christi entsteht, wie in der Natur, ein Wellengekräusel, das sich in glatten Wellenbogen über die Fläche fortsetzt. Deutlich wird links die helle Konturierung des Jordan und rechts die dunkle des Felsens gegen das Wasser, so daß die Wellen nicht an die Körper herankommen; wie wenig realistisch darin der Künstler sieht, zeigt sich des weiteren im Zurückbiegen der Wasserfläche links beim Jordan; ebenso wie die Tatsache, daß die Wasserfläche am rechten Bein des Johannes aufhört und dahinter auf derselben Höhe der Goldgrund erscheint.

254. *Kuppel, Personifikation des Jordan.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1641
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Farben, Details: vgl. Taf. 252. – Die harte, starke Modellierung des Körpers zeigt deutlich die Herkunft des Typus von den reifen, vollmuskulösen Körpern der römischen Wassergottheiten an; Krebsscheren orangerot. Ein Zipfel des grünen Mantels ist von hinten über die rechte Schulter geschlagen. Es wird nicht klar, worauf der Jordan sitzt: wohl das Wasser selbst. Während die Hände ohne Angabe der Nägel fast flossenhaft gebildet sind, werden die bis ins Detail gestalteten Fußzehen sogar in verkürzter Aufsicht gegeben.

255. *Kuppel, Johannes der Täufer.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1639
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Das dunkle Haar ist strähnig gezeichnet, daher zwei kleine Strähnen auf der Stirn, und einige feine im Goldgrund, der Bart ist kompakt. Der graue, nicht geradlinig begrenzte Schatten, den die Exomis auf die Brust wirft, ist nicht ein Schlagschatten und nicht Ergebnis einer wirklichen 'Projektion'. Der linke nackte Arm ist nach rechts hin geschattet und danach durch eine helle Linie gegen das Gewand abgesetzt, so daß eine plastisch-räumliche Illusion vereitelt ist. Das rechte Bein ist nach links gegen den Goldgrund sodann durch einen breiten Konturschatten abgesetzt, der sich in den Wellen gleichsam zungenartig fortsetzt.

256. *Thron mit Kreuz zwischen den Aposteln.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1661
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Das ganze Throngerüst ist dunkelgrau-violett bis olivfarben; Perlenreihen und wechselnd grüne und blaue Gemmen, rote Gemmen allein an den Thronbeinen unter der Sitzplatte, die braun olivfarben mit wenigen goldenen Lichtern ist. Bespannung der Lehne azur mit grauer Zeichnung, vom Sitz weißes, graublau geschattetes Tuch herabhängend, purpurnes Kissen mit goldenen Clavi, goldenes, dunkel gerandetes Kreuz mit grünen und blauen Gemmen, daraufhängendes Gewand purpurn mit goldenen Clavi (?) oder Calliculi (?). Das Kreuz steht nicht auf der Sitzfläche auf, sondern schwebt vor dem Thron. Die Flächen der beiden Suppedanaeen sind gelblich, golden gelichtet.

257. *Apostel Petrus.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1649
Erhaltungszustand: kleine Flickstellen unten im Pallium. Die anderen Flickstellen sind in der Photographie noch nicht mit modernem Mosaik ergänzt (Aufnahme während der Restaurierungsarbeiten, 1958). Vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Grüne, dunkelgeschattete Pflanze mit rot weißen Blüten links, die Palme mit hellgrünen Wedeln und roten Früchten wiederholt im Stamm die Farben des Bodens, dunkles, erdiges Grün, violette Schattenlinien und olivfarbene Lichter. Über dem Boden gelber Streifen. Petrus trägt hellgrau geschattetes Pallium mit violetten Calliculi, blaugeschattete weiße Tunica mit violetten Clavi, dunkle Sandalen, blaue Schlüssel mit roten herabhängenden Bändern, verhüllte Hände. Während das Inkarnat der Füße üblich fleischfarben ist, hat das Gesicht graue und bräunliche Töne neben orangerot und weißen Lichtern; weißgrauer Bart und Haar. Der Nimbus ist einzigartig: um das Haupt weiße Scheibe, dann nach dem dunkelgrauen Rand hin der blau gegebene Nimbus. Die ganze Gestalt hat in Farben und Modellierung kein Gegenstück unter den anderen Aposteln, auch nicht in Paulus und dem ihm folgenden, die alle ebenfalls zur ersten Periode gehören: man muß für diesen Apostel einen besonderen Künstler an der Arbeit annehmen.

258. *Apostel Andreas.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1648
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Andreas ist durch den Kopftypus ebenso wie Petrus und Paulus identifizierbar und folgt auf Petrus als dessen Bruder auch hier, wie im Baptisterium des Domes, in der Erzbischöflichen Kapelle und in S. Vitale.

Im Boden wird der Wechsel der Perioden deutlich: rechts vom rechten Fuß des Andreas saftiggrüner Boden mit dunkelgrünen Schlagschatten und gelbgrünen Lichtern. Auch die Palmen rechts sind nicht nur anders gezeichnet sondern auch heller gefärbt. An Stelle der feinen Wedel ist eine Art Laubkrone mit goldenen hell- und dunkelgrünen Blättern auf dunklem Grund getreten. Andreas hat braungrau geschattetes, weißes Pallium und ganz leicht blau geschattete Tunica; graue Haare, kräftiges rosafarbenes Inkarnat; grauer Nimbus mit blauem Band und roter Umfassungslinie. Er trägt einen goldenen Kranz mit blauem Stirnjuwel, der innen rot gefüttert ist wie bei allen anderen Aposteln.

259. *Apostel.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1654
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Folgt auf Andreas. – Die Tunica ist stark blau geschattet, das dickliche Gesicht in rosafarbenem Inkarnat bartlos; bräunliches Haar.

260. *Apostel.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1652
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Zweiter Apostel nach Andreas. – Kräftiger, gut durchgezeichneter Bart. Etwas heller schattierte Tunica als beim vorausgehenden Apostel. Die Füße sind durch eine etwas dunklere Linie gegen den Gewandsaum abgesetzt.

261. *Apostel.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1650
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Die Farbe des Bodens wechselt rechts von der Palme links vom saftigen Grün als Generalton zu einem mittleren Blaugrün; auch bei den Palmen zeigt sich ein Wechsel, indem rechts feingefiederte hellblaugrüne Wedel mit weniger dunklem Grund als bei den vorausgehenden erscheinen. Der Apostel hat eine geschlossene Haarkalotte, Backenbart, Schnurrbart, ausrasiertes Kinn; rosafarbenes Inkarnat. Die Tunica ist stark blaugeschattet; im Pallium hellbraune Flecken.

262. *Apostel.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1653
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Grund bis zur rechten Palme wie beim vorigen Apostel, dann Wechsel zu saftigem Grün, das den Boden auch bei den nächsten vier Aposteln bildet. Die Tunica hat unten zahnförmig horizontal verlaufende weiße starke Lichter, was sonst bei den Aposteln des Baptisteriums nicht wieder kehrt. Das Gesicht ist deutlich anders gezeichnet als bei den vorausgehenden Aposteln, vor allem in Augenbildung, Nasenspitze, Bart (Backen- und Kinnbart); fast blondes Haar.

263. *Apostel.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1657
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Weichere Bodenlinien, heller geschattet als in den vorausgehenden Partien, jedoch der grüne Ton wie im vorausgehenden Abschnitt. Tunica gänzlich graublau geschattet; weißes bläulich geschattetes Haar und Bart.

264. *Apostel.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1658
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Hellviolettbraunes Haar, fast schwammiges, bartloses, jugendlich-knabenhaft wirkendes Gesicht.

265. *Apostel.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1659
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Im Nimbus ist der blaue Rand zu einer feinen Linie geworden. Weißliches Inkarnat, wenig durchgezeichnet, dunkler Backenbart, Schnurrbart (?), etwas dunklere Haarfarbe als beim vorausgehenden Apostel.

266. *Apostel.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1656
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Etwas links von der rechten Palme wird im Boden ein Abschnitt deutlich: nach rechts zeigt sich die Farbe des Bodens der ersten Periode, eines dunkleren, erdigen Grüns (vgl. Taf. 257/8); auch die Palme folgt

dem anderen Typus. Gut modelliertes Gesicht mit starken weißen Lichtern und starken roten oder orangefarbenen Tönen; weißes, grau und bläulich geschattetes Haar.

267 und 270. *Apostel.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1655
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Der Apostel gehört mit dem Mittelmedaillon, dem Thron, Petrus und Paulus zur ersten Periode. Die Unterschiede zu der zweiten Periode zeigen sich vor allem in der Modellierung der Kleidung, dem etwas violetten, dunkleren weniger weiß gelichteten Inkarnat, dem blauen Nimbus mit grauer Scheibe um den Kopf, ähnlich bei Paulus, etwas verschieden bei Petrus (Taf. 271).

268/269. *Apostel Paulus.* *Abb. 272*

Inst. Neg. 58.1651
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 3, Taf. 20 = Abb. 272

Blume links vom Thron entspricht farbig ganz der rechts davon (Taf. 257). Das Pallium ist ganz ähnlich wie beim vorausgehenden Apostel, aber im Gegensatz zu dem leuchtenden Weiß bei Petrus, stark braun grau geschattet. Besonders sorgfältig ist das Gesicht modelliert, es hat viele helle Lichter, ganz im Gegensatz zu dem des vorausgehenden Apostels, sowie rote Modellierungen, scharfe Kontrastierung der Pupillen durch das reine Weiß der Augäpfel. Die in Strähnen über die Glatze gelegten Haare sind etwas heller als der dunkle, von keinem grauen Haar durchzogene Bart.

271. *Apostel Petrus.*

Inst. Neg. 58.1649

Hier kommt vor allem die kantig scharfe Zeichnung des Gesichtes und am Hals zum Ausdruck, die eine harte Modellierung bewirkt; so ist auch der für Petrus typische Haarkranz schärfer als sonst abgesetzt.

272. *Apostel Andreas.*

Inst. Neg. 58.1648

Erstaunlicher Gegensatz zu dem Antlitz des Petrus: flaches helles Inkarnat, lineare Zeichnung von Haar und Bart.

273. *Apostel.*

Inst. Neg. 58.1652

Die stärkere Modellierung des Gesichtes, besonders in den Wangen und um den Mund, zeigt im Gegensatz zu dem des Andreas in welchem Maße die Meister der zweiten Periode alles variieren.

MAUSOLEUM DES THEODERICH

275. *Frontansicht.*

Inst. Neg. 57.1613

Die hellen neuen Steine sind bei der Wiederherstellung 1949 eingesetzt (Zustand vor und nach der Bombardierung vgl. Abb. im Kommentar). Das rechte Fenster unter dem Deckstein wohl im Mittelalter vergrößert. Das eiserne Kreuz auf dem Deckstein nicht ursprünglich.

In den unteren Bögen deutlich die Hakensteine, ebenso wie im scheitrechten Bogen über der oberen Tür, mit doppelten Haken. In der frontalen Ansicht erscheint das Kämpfergesims der großen unteren Bogen auch über dem Türsturz, ohne daß die seitliche Verkröpfung im mittleren Bogen an der Tür sichtbar wird.

276. *Untergeschoß, Inneres nach Osten.*

Inst. Neg. 57.1617

Vorzügliche Erhaltung des originalen Mauerwerks und seiner Oberfläche. Für die Einlaß-Spuren in den seitlichen Wänden, vgl. Abb. 200.

277. *Obergeschoß, Rückfront.*

Inst. Neg. 58.1089

Die Brücke zum Obergeschoß wie das Geländer des Umgangs modern. Das kreuzförmige Fenster befindet sich über der Ostnische, die in den Umgang vorgebaut ist. Letztere hat eingezogene abgerundete Ecken, vgl. den Rekonstruktions-Versuch von G. De Angelis d'Ossat, Abb. im Kommentar. In der Rückwand sieht man die moderne Vermauerung eines nicht zum ursprünglichen Bestand gehörigen Fensters. Links im Rande des Decksteins eine Eisenklammer über dem großen Riß.

278. *Steinbearbeitung des Eingangsgewändes.*

Inst. Neg. 58.1091

Die ohne Mörtel versetzten, durch Dübel verklammerten Quadern sind an den Fugen wie Bossenquadern zurückgesetzt und mit dem Zahneisen geglättet. Die Fugen sind so hervorragend geschlossen, daß sie kaum sichtbar werden.

279. *Detail der Bekrönung.*

Inst. Neg. 58.1090

Die Felder des Zangenfrieses sind zweifellos nicht vollendet, sondern sollten noch mit wahrscheinlich farbigen Pasten, zum Teil als Füllung von Bohrlöchern, bereichert werden (vgl. Abb. 203).

SAN VITALE

280. *Äußeres von Norden.*

Inst. Neg. 57.1903

Am besten wird von Norden her die beherrschende Stellung der Kuppel durch die unüberschnittene Sicht auf den Tambur deutlich, ebenso wie die horizontalen und vertikalen Gliederungen der Umgangsaußenmauern. Im Gegensatz zu diesen hat der Tambur glatte Flächen, aber Blenden um die Fenster, die nicht genau in deren Mitte sitzen. Die Tür in der Mitte hat das ursprüngliche Niveau. Hinter der Vierung der über dem südlichen Treppenaufgang errichtete Glockenturm des sechszehnten Jahrhunderts. Im Vordergrund die epheubewachsenen, weitausladenden im Mittelalter angebrachten Strebebogen, die den Druck der damals in den Umgang und die Emporen eingebauten Gewölbe abfangen sollten.

281. *Äußeres von Südosten.*

Inst. Neg. 57.1896

Von Osten her wird die Bedeutung von Apsis und Presbyterium für die Raumfügung auch außen klar; der Kuppeltambur tritt gleichsam zurück. Um das Drillingsfenster des Presbyteriums ist die große Blende der Kuppelfenster wiederholt; Lisenen nur an den Ecken der rechteckigen Anbauten der Rundräume des Presbyteriums, dagegen bleibt die Apsisaußenwand wie der Kuppeltambur an den Kanten glatt.

In welchem Maße das Außenniveau gegenüber dem antiken gewachsen ist, wird an den Apsidiolen der Pastophorien deutlich, die fast ganz in der Erde stecken, ebenso wie an der niedrigen Lage der Fenstersolbänke.

Auf dem Kuppeltambur die Kopie des im Museo Nazionale befindlichen originalen Bronzekreuzes (vgl. Abb. 218).

282. *Nördlicher Rundbau des Presbyteriums.*

Inst. Neg. 57.1900

Ursprüngliches, deutlich gegenüber dem heutigen vertieftes Niveau unmittelbar am Bau mit rekonstruiertem Außenteil eines Seitenportals. Die Gesimse sind sämtlich erneuert (weggelassen zwischen den Stockwerken). Das Säulchen am Rundbau ist der Rest eines abgerissenen romanischen Portalvorbaus. Das einbindende Mauerwerk überall ausgeflickt.

Der Übergang vom Rund in die gerade Wand des Annexes ist (original erhalten) verschliffen.

283. *Nördlicher Treppenaufgang zur Empore.*

Inst. Neg. 57.1902

Wiederhergestelltes ursprüngliches Niveau. Wahrscheinlich bereits im Mittelalter wurde die kleine Tür unter dem Fenster vermauert, neben dem Treppenaufgang, an dem das Mauerwerk gut erhalten nur um manche Fenster und in den Gesimsen ausgebessert bezw. wiederhergestellt ist. Die Fenster des Treppenturms lassen die Steigung der inneren Wendeltreppe erkennen: unter dem Gesims ist das obere Geschoß auf Emporenhöhe erreicht.

285. *Inneres nach Osten.*

Inst. Neg. 57.1877

Der Blick ist genau in der Längsachse des Baus genommen, und zwar von der Schwelle zum Umgang aus, zwischen den beiden Säulen. Es dominieren völlig das Presbyterium und die Apsis, die Säulen der Nische des zentralen Oktogons überdecken fast ganz die wenigen, im Ausschnitt erscheinenden horizontalen Elemente der Empore, deren Vorhandensein damit fast verschleiert wirkt. – Der Fußboden des Umgangs und der Westkonche nur mit Zement abgedeckt.

287. *Inneres nach Osten aus der Empore gesehen.*

Inst. Neg. 57.1872

Von der Mittelnische der Empore eröffnet sich nach Osten hin der weiteste Blick im ganzen Innern, in die Tiefe, zu den Seiten, nach oben und nach unten.

Das Zentrum ist mit einem Fußboden des sechszehnten Jahrhunderts ausgelegt, der bei den Restaurierungsarbeiten nach 1930 auf das ursprüngliche Niveau gesenkt wurde. Im Presbyterium und der Apsis völlig erneuerte Fußböden auf zum Teil erhöhten Niveaus. Rechts oben freigelegte Trompe der Kuppel. Die Illusionsmalerei in der Kuppel (Säulen, Gesimse, Balustraden) sind von 1780. Die Fensterverglasungen modern (um 1930), ebenso wie die zu leichten Eisengitter zwischen den Säulen der Empore.

Beim beleuchteten Eingang wird der Unterschied zwischen dem ursprünglichen und dem heutigen (Außen-) Niveau durch die provisorische Holztreppe erkennbar.

289. *Inneres nach Westen.*

Inst. Neg. 57.1875

Im Gegensatz zum Blick vom Eingang her wird vom Presbyterium aus der Charakter des doppelzonigen Emporenbaus klarer, ohne allerdings die Dimensionen in der Breite zu vermitteln.

Der antike Standpunkt des Altars, an dem die Rückseite und die seitlichen Säulen modern sind, ist nicht genau gesichert. Emporenfenster im Westen moderne Restaurierungen. – Die Dekoration der unteren Zone des Triumphbogens zu beiden Seiten enthält die vier Säulen des ehemaligen Altarciboriums aus grünem thessalischen Stein (vgl. auch Taf. 297).

291. *Zentralraum nach Westen.*

Inst. Neg. 57.1876

Der Standpunkt für die Aufnahme befindet sich, im Gegensatz zur vorausgehenden Taf. 289, weiter vorn im Presbyterium, an der Grenze des Zentralraumes: so wird dessen räumliche Fülle und die Form als Baldachin sowie der schalenartige Charakter der Außenmauern als Gehäuse erkennbar.

Zwei Sektoren des zentralen Fußbodens (nach hinten, rechts) gehören zum ursprünglichen Bodenmosaik (restauriert). In der Nische links offen gelassene Grabungsstelle mit den Fundamenten und dem Altar der

älteren Memoria. – In der Westnische, über den Erdgeschoßarkaden gemalte Inschrift bezüglich der Ausmalung der Kirche im Jahre 1780. In der Höhe des Emporenbodens im linken Pfeiler der Mittelnische Putz erneuert (hier wurde mit negativem Resultat nach den Spuren eines horizontalen Gesimses gesucht). Marmorverkleidung der Pfeiler unten erneuert.

293. *Westumgang.*

Inst. Neg. 57.1835

Ein Blick in den Umgang parallel zur Außenmauer gibt keine Vorstellung des ganzen Raumgefüges. Der Fußboden mit modernem Zementbelag liegt etwa 10 cm über dem antiken Niveau, so daß die Basisplinthen der Säulen verdeckt sind; rechts das Grabungsloch mit den Resten der älteren Memoria. – Reste der ursprünglichen Wandverkleidung aus Marmor am Wandpfeiler im Hintergrund; auf der Wand unten der Inkrustations-Sockelstreifen, darüber, unter dem Fenster angebracht, Feld aus fournierartig zusammengesetzten rot-weiß geädertem Marmor von der originalen Verkleidung der Umgangswände (ehemalige Anbringung wird am Pfeiler rechts deutlich). Die Gewölbeansätze über den Kämpfern und an den mit dem ursprünglichen Stuck noch überzogenen drei Arkaden des Eingangstraktes zeigen, daß die Gewölbe später eingezogen worden sind.

295. *Umgang vom Haupteingang aus nach Südosten.*

Inst. Neg. 57.1836

Dieser Schrägblick eröffnet den Reichtum der Formen, 'die Vielbildigkeit', die sich ergibt, sowie der Raum schräg betrachtet wird: außer der Kuppel sind die wichtigsten Elemente des Baus, oft mehrfach überschnitten, sichtbar. Raumtiefen und Schichten werden entscheidend durch die verschieden intensive Lichtführung bestimmt.

297. *Südumgang nach dem Presbyterium.*

Inst. Neg. 57.1870

Am Triumphbogen des Presbyteriums unten das linke der beiden Wand-Monumente, in denen die vier Säulenschäfte des Altarciboriums des sechsten Jahrhunderts sowie Reliefs mit Götterthronen aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr. verwendet sind. Rechts im Hintergrund der Zugang zu den südlichen Presbyteriumsnebenräumen; links im Hintergrund die entsprechende Tür im Norden erkennbar. Zu beachten der Gegensatz der Lichtführung im Vergleich mit Taf. 295, mit anderem Standpunkt: durch das auffallende Südlicht präsentiert sich der Raum flacher, ohne die Vielschichtigkeit der Gegenseite.

299. *Presbyterium von Süden.*

Inst. Neg. 57.1867

Fußböden gänzlich rekonstruiert. Am Altarkasten wird eines der Seitenreliefs des sechsten Jahrhunderts sichtbar (vgl. Abb. 119–121). – In der Apsis Steininkrustation unter den Mosaiken, restauriert. Links unten am Pfeiler liegt das originale Mauerwerk bloß, das dem der Außenwände technisch genau entspricht.

301. *Nordumgang nach dem Presbyterium.*

Inst. Neg. 57.1871

Fußboden des Umgangs gänzlich rekonstruiert. Links originales Türgewände, rechts daneben Reste der Wandinkrustation. Triumphbogen vgl. zu Taf. 297. Rechts im Hintergrund Tür zu den südlichen Presbyteriumsnebenräumen; darüber in der Empore noch der Bogen des entsprechenden Zugangs für die oberen Geschosse erkennbar.

303. *Nordumgang mit Presbyterium und Empore.*

Inst. Neg. 57.1865

Stark raumscheidende Funktion der Lichtführung der Apsis innerhalb des Halbdunkels des Umgangs. – Mosaikfußböden sämtlich rekonstruiert. – Im Erdgeschoß wird im Südumgang die originale Verkleidung des Eckpilasters an der Außenwand, in der Empore der vom Eckpilaster ausgehende Schwibbogen erkennbar. Am unteren Schaftring der vorderen Säule eine Werkmarke ⊥ (vgl. Taf. 304, links).

304. *Zentralraum, Kapitelle des Erdgeschosses und der Empore.*

Inst. Neg. 58.1121 (rechts, Erdgeschoß), 58.1126 (links, Empore).

Am Kämpfer des Erdgeschoßkapitells das Monogramm, das + *Victor episcopus* zu lesen ist; am Kämpfer über dem Emporenkapitell die Werkmarke (vgl. Taf. 303).

305. *Presbyterium, Erdgeschoß, Kapitelle der Nordseite.*

Inst. Neg. 57.1828

Die Bemalung (und Vergoldung) der Kapitelle (teilweise ergänzt), Kämpfer, Pfeilergesimse und des Stuckes der Bogenlaibungen ist modern. Doch waren diese Teile auch ursprünglich bemalt und die Kapitelle außerdem möglicherweise zum Teil vergoldet.

306. *Presbyterium, Empore, Kapitell der Nordseite.*

Inst. Neg. 57.1859

Im Kämpfer das Monogramm + *Victor episcopus*. Die Dekoration der Bogenlaibung besteht, wie große weitere Partien in der Emporenzone, aus moderner, Mosaik nachahmender Malerei (Restauro der Jahre 1961/4). Auf dem Kapitellkörper wird die vom Grund gelöste Ornamentschicht nur durch kleine nicht sichtbare Stege gehalten.

307. *Presbyterium, Empore, Kapitell der Südseite.*

Inst. Neg. 57.1861

Auf dem Kämpfer Monogramm, das von rechts nach links zu lesen ist: ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ (Julianus Argentarius).

308/309. *Zwickelraum zwischen Vorhalle und westlichem Umgang, Gewölbestuck.*

Inst. Neg. 57.1832, 57.1833

Der Stuck ist deutlich nicht aus Modeln gepreßt sondern frei modelliert und ziselliert.

311. *Die Mosaiken des Presbyteriums.* *Abb. 273, 281, 283 u. 285*

Inst. Neg. 57.1802
Erhaltungszustand: Presbyteriumsgewölbe, vgl. Ricci 6, Taf. 46 = Abb. 273; Fensterwand über der Apsis, vgl. Ricci 6, Taf. 47 = Abb. 281; Apsis, vgl. Ricci 6, Taf. 65 = Abb. 283; Fensterumrandung, vgl. Ricci 6, Taf. 59 = Abb. 285. Antike Ausbesserungen im Presbyteriumsgewölbe, in den Fensterlaibungen, im Apsisbogen und in der Apsiskalotte sind jeweils durch eine Linie mit Randschraffur abgesetzt; vgl. Abb. 273.281.283

Die Vedute gibt die einzigartige Möglichkeit, ein frühchristliches Wand- und Gewölbeschmucksystem ohne spätere Störungen als Einheit zu erfassen: alle Elemente der Mosaiken sind eingefangen (die Kaisermosaiken, die Lünetten und der Triumphbogen nur im Ausschnitt). Zu dem Aufbau des Schmucksystems vgl. S. 241. – Die 1964 unterbrochenen, 1968 wieder aufgenommenen, also nach der Aufnahme ausgeführten Restaurationen haben das Gesamtbild nicht verändert.

312. *Presbyterium, Südwand.*

Inst. Neg. 57.1777
Erhaltungszustand: vgl. Tafel 314ff.

Rahmende Ornamente: an den Seiten, um die Evangelisten, um den Schildbogen des Gewölbes rotgrundige Friese mit abwechselnd blauen und grünen Gemmen, weißen Perlen (aus Marmortesseren); um die unteren Lünetten Fries von schwarzen Laschen, weiß umrandet, mit kleiner weißer Rosette in der Mitte, darunter sowie in den unteren Zwickeln rote Kante mit weißen Kreuzen, sowie Kante mit verzahnten weißen und schwarzem Zinnen- oder Stufenfries.

313. *Presbyterium, Nordwand.*

Inst. Neg. 57.1726
Erhaltungszustand: vgl. Taf. 314ff.
Rahmenmotive wie auf der Gegenseite, Taf. 312.

314. *Presbyterium, untere Zone der Südwand.* *Abb. 279*

Inst. Neg. 57.1779
Erhaltungszustand: moderne Ergänzungen in Malerei; vgl. Ricci 6, Taf. 56 = Abb. 279

Die Engel über den Lünetten auf schwarzblauem Grunde tragen wie üblich Untertunica mit Ärmeln, Obertunica, Pallium mit Clavi, violettgraue Flügel, silberne Nimben, Reif im Haar. Das Medaillon hat einen regenbogenfarbenen Rand wie das Christusmedaillon des Presbyteriumbogens und das Christogramm-Medaillon des Apsisbogens (Taf. 347); goldenes Kreuz mit blauen Gemmen auf blauem, gelichteten Grunde.

In der Lünette saftig grüner Grund mit dunkleren Bodenlinien und Blumen; dieser Grund ist bis zur Höhe der Altar-Hinterkante hochgeführt, darüber graublauer Himmel mit weiß-blau-roten Wolkenstreifen (Parusiewolken). Hütte links violett, Türe olivfarben gelichtet, Palast rechts violett und hell mit roten Dächern. Der Altar hat eine weiße Leinendecke mit purpurnen und goldenen, teils aufgesetzten (Winkel) teils gestickten Ornamenten; darunter liegt eine purpurfarbene Decke mit goldenen Winkeln. – Baumstamm grau, Blätter grün und gold und grauen Blüten (?); um den Stamm ein weißer Kontur, der sich links um die Krone gleichsam als Aureole verbreitet. – Abel mit grauer Tunica, rotem Mantel, Inkarnat rosig. Melchisedek hat weiße Untertunica mit goldenen Streifen an den Ärmeln, weiße Obertunica, gegürtet mit blauer Schärpe, deren Ende von der linken Hüfte herunterhängt, darüber purpurne, goldgerandete lacerna; an den Füßen rot geringelte Strümpfe und schwarze Sandalen. Rote Binde im Haar (nicht Diadem).

315. *Presbyterium, untere Zone der Nordwand.* *Abb. 278*

Inst. Neg. 57.1727
Erhaltungszustand: moderne Ergänzungen in Malerei; vgl. Ricci 6, Taf. 58 = Abb. 278

Der grüne Hintergrund, der bis zur Höhe der Hütte, der Gestalt Abrahams, zu den Schultern der Engel reicht, ist durch einige sparsame Bodenlinien, ein Stück Felsschwelle allein vor Abraham und wenige felsartige Gebilde (im Feld links von der Eiche Mambre und bei Abraham) belebt und wirkt daher nicht so sehr als eine geformte Landschaft denn als einheitliche Grundfläche. Die welligen grauweißen, braunen und dunkelblauen Gebilde zwischen den Engeln und dem opfernden Abraham, die Biegung der grauen Felsformen gemäß dem Rund der Lünette rechts machen alles noch irrealer. Grauer Himmel mit weiß-blau-roten Parusiewolken.

Hütte der Sarah violett mit olivfarbenen Lichtungen, violett Altar des Isaak, oliv das Tischgestell, die Platte oliv wechselnd rechts violett geschattet; die Bank der Engel bedeckt ein rotes Kissen (vgl. auch Farbtafel XI).

Der Eichbaum hat braunen und grünen Stamm, ebensolche Zweige und grüne Eichenblätter.

Sarah trägt violetten Mantel mit Ärmeln und weißblauem Tuch darüber, Abraham kurze olivfarbene Ärmeltunica, also eine Dienerkleidung; die Engel in stark blaugeschatteter Ober- und Unter-Ärmeltunica und weißbraunem Pallium, an den nackten Füßen Sandalen; dieselbe Kleidung hat der Abraham des Opfers, während Isaak in brauner, kurzer Ärmeltunica gegeben ist.

316. *Presbyterium, Südwand, Moses als Hirte und seine Berufung.*

Inst. Neg. 57.1780
Erhaltungszustand: vgl. Taf. 314

Der Grundton der Landschaft in saftigem Grün entspricht jenem der beiden Lünetten; doch sind die Felsstufen ausgeprägter, zum Teil oben scharf hell gelichtet, die Spalten durch dunkles Braun geschattet. Oben ist die Felslandschaft links vorwiegend braun und blau, grün, ganz rechts im oberen Kontur weiß gelichtet; im oberen Teil überall rötliche Flammen zur Angabe des brennenden Busches. Nur rechts von Moses sind Partien im saftigen Grün der Landschaft darunter gefärbt; dunkel azurer Himmel mit vorwiegend weißlichen, blau und roten Wolkenstreifen. Moses trägt in beiden Darstellungen Untertunica mit Streifen an den Ärmeln, Obertunica mit braunen Clavi, beide blaugeschattet, darüber Pallium mit braunen Clavi, graugeschattet, Sandalen an den nackten Füßen. Harte, flache Behandlung der Gewänder. Die Schafe in Braunschattung wie die Pallien des Moses.

317. *Presbyterium, Nordwand, Gesetzesübergabe und Juden.*

Inst. Neg. 57.1733
Erhaltungszustand: vgl. Taf. 315. – Die Gruppe der Israeliten unten ungestört erhalten.

In diesem Ausschnitt wird der bühnenhafte in Aufsicht gegebene Bildaufbau der Gebirgslandschaft besonders deutlich. Grüner Grund wie in den Lünetten und gegenüber, in der Szene der Gesetzesübergabe starke markierte Felsstufen, durch die auffallenden weißen Lichter und zum Teil bräunlichen Farbtöne der Flächen sowie die dunklere, braune bis blauschwarze Schattung der Spalten; links von Moses wolkige Felsgebilde mit braunen, braunroten, olivfarbenen grauen bis weißlichen Konturen. Rechts über den Felsen grauer Himmel mit blauen und weißen sowie rot und weißen Wolkenstreifen, wie gegenüber.

Starke rote Farbflecken in der Kleidung der Israeliten in der unteren Gruppe von links: rote Paenula über blauweißer Tunica, hell olivfarbene Paenula über braunweißer Tunica, graue Paenula über roter Tunica, hell olivfarbene Paenula; schwarze Schuhe mit weißen oder schwarzen Strümpfen.

318/319. *Berufung des Moses und Gesetzesübergabe.*

Inst. Neg. 57.1780, 57.1733
Erhaltungszustand: vgl. Taf. 314. 315

Teilweise ist die Figur Taf. 318 nicht klar gezeichnet: so setzt sich zum Beispiel die linke Wade unter dem Gewande nicht ab.

Taf. 319. Moses mit blauweißer Tunica mit Clavi (wohl Ober- und Untertunica) und braunweißem Pallium mit Claviculi; die vom Pallium verhüllte Rechte ist deutlich in der Form erkennbar, während die Linke die nach der Gesetzesrolle greifen soll, nicht sichtbar ist: am herunterhängenden Pallium bricht der Arm ab, gleich als ob die Hand in den anschließenden Wolken untertauche: es ist dem Künstler nicht gelungen, dieses Phänomen illusionistisch darzustellen.

320/321. *Propheten Jesaias und Jeremias.*

Inst. Neg. 57.1783, 57.1741
Erhaltungszustand: vgl. Taf. 314. 315

Die Felsschwellen, auf denen die Propheten stehen, sowie die Rednerbühne hinter ihnen, nehmen wieder die Farbe des Grundes der Lünetten und der Landschaften an der Apsis im saftigen Grün auf, bei nur leichter Schattung, um die Rundung hervorzuheben; an der Rednerbühne oben rot und gelber Streifen als Abschluß, goldener Kranz rechts auf der Rednerbühne. Die Tracht beider Propheten wie die des Moses; Jeremias hält mit bloßen Händen die geöffnete Rolle, bei der die Schriftfläche in einem mittleren Graublau gegeben ist; Jesaias hält ebenso die geschlossene Rolle. Die Verschiedenheit der Gesichtsbildung und Faltengebung erweist beide Gestalten als das Werk zweier verschiedener Hände. – Schriftcharaktere der Hauptinschriften weiß.

322/323. *Opfer Abels und Melchisedeks.*

Inst. Neg. 57.1781. 57.1783
Taf. 322. Erhaltungszustand: vgl. Taf. 314. – Taf. 323. Erhaltungszustand: vgl. Taf. 314

Eigentümlich die starke olivfarbene Lichtung der violetten Hütte, die kaum einen natürlichen Lichteinfall wiederspiegelt, aber besonders die Strohdeckung des Daches verdeutlicht; ebenso erscheinen die Lichter am Palaste des Melchisedek nicht als natürliche Lichtreflexe. Das ganze Palastgebäude erweckt gleichsam den Eindruck eines Modelles auf einer besonderen Standfläche, einem Podest. Nur die Dachlinien und die Fenster des Atticageschosses darüber sind schräg in die Tiefe projiziert, während unten die Architektur horizontal, also ohne jede Tiefenprojektion aufsteht, weshalb ein perspektivischer Eindruck nicht zustande kommt. Die seitliche Architektur soll zweifellos eine doppelgeschossige Porticus darstellen, mit hohem Untergeschoß und niedriger, sehr hoch gelegener Galerie, zwischen deren Säulen ähnliche Schranken wie in der Attica darüber erkennbar sind; daneben ein Toreingang, der von einem Baldachin mit einer Art leicht konkavem Zeltdach in grüner Farbe umfaßt ist; darüber weiße Wellenlinie als Angabe eines Rankenfrieses, und weiter zinnenartige Gebilde. – Zur Bekleidung vgl. Taf. 314.

324/325. *Abel und Melchisedek, Oberkörper.*

Inst. Neg. 57.1782, 57.1784
Taf. 324. Erhaltungszustand: die einzige durch moderne Malerei ergänzte Flickstelle wird deutlich am unteren Rand der Abbildung auf der Brust unterhalb des Kopfes. Taf. 325. Ungestört erhalten.

Im Haar des Melchisedek zeichnet sich deutlich die rote Binde ab. – Außerordentlich unterschiedlich die Bildung der Augen, das bei Melchisedek nicht ausgeführt sondern wie ein Schlitz angedeutet ist, ebenso die feine Linie der Braue im Gegensatz zu den kräftigeren Abels; ähnliche Verschiedenheiten in der Haarbildung. Zweifellos sind beide Gestalten Werke verschiedener ausführender Meister.

326–329. *Abrahamszenen.*

Inst. Neg. 57.1735, 57.1728, 57.1736, 57.1730
Taf. 326. Erhaltungszustand: vgl. Taf. 315; Taf. 327. Erhaltungszustand: vgl. Taf. 315; Taf. 328. Ungestört erhalten; Taf. 329. Ungestört erhalten.

Technisch ist beachtenswert, daß die Unterschiede in den Größen der Tesseren geringer sind als in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo. Im wesentlichen sind jedoch die Linien des Inkarnates und der Haare mit teilweise wesentlich kleineren und verschieden geformten Tesseren gebildet. Beachtlich links von der Hütte der Sarah (Taf. 326) der intensive Konturschatten, ebenso wie die dunkelgrüne Konturierung ringsum bei dem Widder (Taf. 327), an der linken Seite des opfernden Abraham, dazu das Licht rechts vom Haupt bis unter die rechte Schulter bei letzterem. Rote Konturierung zeigen (Taf. 326) die nackten Beine des darbringenden Abraham. Taf. 328: das Kalb violettgrau, auf dunkelbraunem Grund. – Taf. 329: die Zeichnung von Augen und Brauen, sowie der Haare erinnert an die bei Melchisedek Taf. 325, unterscheidet sich aber klar vom Gesicht auf Taf. 328.

330. *Sarah.*

Inst. Neg. 57.1737
Erhaltungszustand: vgl. Taf. 315

Die Tunica Sarahs hat goldene Streifen an den Ärmeln und vorn; Zeichnung des Gesichtes weicher als bei Abraham, vergleichbar dem der Engel (Taf. 331).

331. *Der rechte der Drei Männer.*

Inst. Neg. 57.1740
Ungestört erhalten.

Die Haare der Engel mit Locken wie bei Abel (Taf. 324) und bei Moses in der Gesetzesübergabe (Taf. 319). Charakteristisch für die Mosaiken von S. Vitale ist der immer wiederkehrende hier besonders ausgeprägte, kleine, herzförmige Mund.

332. *Evangelist Matthaeus.* *Abb. 276*

Inst. Neg. 57.1778
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 55 = Abb. 276; ältere Ergänzungen in Mosaik sind durch eine Linie mit Randschraffur abgesetzt.

Der saftig grüne Grundton herrscht nur in den unteren Partien vor; helle Lichter, dunkle Schatten, z.T. dunkelviolett und grau. Der Rollenkorb ist außen rötlich, hellbraun innen, weiße Rollen, goldenes Schreibpult mit violetter Platte. Der Evangelist trägt braungeschattetes Pallium, blaugeschattete Ober- und Untertunica mit Streifen an den Ärmeln. Der rotgeränderte mit bloßer Hand gehaltene Codex hat rote Laschen und als einziger die Nachahmung der hebräischen Schrift, nicht den Namen des Evangeliums wie bei den anderen Evangelisten; Griffel goldengelichtet. Goldener Nimbus. Engel mit violetten Flügeln und silbernem Nimbus in üblicher Tracht. Grau bis hellgrauer Himmel mit rötlichen und blauen Wolken.

333. *Presbyterium, Nordostecke mit Evangelist Lucas.* *Abb. 277*

Inst. Neg. 57.1808
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 57 = Abb. 277; ältere Ergänzung in Mosaik ist durch eine Linie mit Randschraffur abgesetzt.

Die Fensterstützen wohl Import aus dem Osten. – Vorwiegend saftig grüne Landschaft, mit starken weißen Lichtern auf den Felsstufen und den wolkenartigen Felsgebilden links vom Kopf des Evangelisten, grünliche

Bäumchen mit teilweise braunen und violetten Schatten. Das Kalb ist hellgrau bis weiß und fast überall schwarz konturiert. Der außen rötliche, innen braune Rollenkorb mit aufgeklapptem, verschließbaren Deckel (Schloß an der Korbwand, Schließhaken oben am Deckel) ist das einzige, vollständig in S. Vitale wiedergegebene Beispiel seiner Art. Der Evangelist, dessen Gesicht und Hand teilweise violett geschattet sind, trägt grau bis violett geschattetes Pallium und blaugeschattete Ärmeltunica; die den Codex haltende Linke verhüllt. Der Codex hat rötliche Schließlaschen und die entsprechenden Ösen auf der anderen Seite. Über den Evangelisten die Gewölbelünetten (vgl. auch Taf. 332). Hier ist der Grund dunkelblau, grün, oliv bis bräunlich gelichtete Ranken, grüne Blätter, während die Trauben grau bis violettfarben sind. Weiße bis graue Vögel, oliv bis braune Vasen. Eine ähnliche Farbskala herrscht in der Gewölbelünette über und neben dem Drillingsfenster, während über der Apsis das Wandstück gleichsam die Funktion eines Triumphbogens aufnimmt: in den Bogenachsen in grünem Grund Palmen, darüber die heiligen Städte, zwischen ihnen ein glatter Goldgrund: die schwebenden Engel haben eine weiße Binde im Haar wie der Matthaeus-Engel (Taf. 332), violette Flügel, silberne Nimben, graues Pallium und bläulich geschattete Ärmeltunica und Tunica. Das Medaillon ist farbig besonders kompliziert: der blaue Grund wird nach innen konzentrisch allmählich weiß, von dem hellen A im Zentrum gehen Strahlen aus, die innen karmin sind in orange übergehend außen gelblich und weiß werden.

334. *Triumphbogen mit Evangelist Marcus.* *Abb. 275 u. 276*

Inst. Neg. 57.1790
Erhaltungszustand, Ergänzungen in älterem Mosaik: vgl. Ricci 6, Taf. 55 = Abb.276. – Fast ungestörte Erhaltung des Medaillonfrieses, vgl. Ricci 6, Taf. 53 = Abb. 275

Im teppichartig wirkenden Bogenfries herrschen ein Blauschwarz für den Grund und ein mehrfach wiederkehrendes saftiges Grün in den Delphinen und im Randornament vor. Es ist dasselbe Grün wie in den Lünetten und den Landschaften zu ihren Seiten (vgl. Taf. 312. 313). Die Tondi haben einen illusionistisch-plastisch hervortretenden Rahmen, alternierend weiß und grau oder braun und gelbgrau gestreift, nur das mittlere Christusmedaillon hat einen regenbogenfarbigen Rand; Grund der Tondi blau, Nimben golden, weiß gerandet, Schriftcharaktere weiß. Das reiche Randornament enthält neben gedämpften Farben auch reines Weiß und Silber, das besonders bei künstlichem Licht, etwa aus den Emporen, eine belebende Wirkung entfaltet.

Auf der anschließenden Wand ist hinter dem Evangelisten der Grund fast ganz glatt und saftgrün, Felsstücke oben und unten, die weniger betont als bei den Evangelisten-Bildern der gegenüberliegenden Wand sind. Der Löwe steht nicht wirklich auf, da keine Schlagschatten an den Pranken. Das Gesicht ist stark durchmodelliert, der Nimbus golden. Die Farben der Gewandung entsprechen denen bei Lucas. Am mit bloßer Hand gehaltenen Codex ist das Beiwerk weniger deutlich ausgeführt. Am Schreibpult sind dieselben Farben wie bei jenem des Matthaeus, aber weniger Gold verwendet.

335. *Triumphbogen mit Evangelist Johannes.* *Abb. 274 u. 277*

Inst. Neg. 57.1791
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 57 = Abb. 277. – Fast ungestörte Erhaltung des Medaillonfrieses, vgl. Ricci 6, Taf. 51 = Abb. 274

Es herrscht in der Landschaft der saftiggrüne Grundton vor, nur einige kräftige, bräunliche wolkenartige Felsstücke rechts vom Evangelisten und hellgrüne, weiß gelichtete Felsstufen oben und unten. Das Pallium ist stärker bräunlich als bei den anderen Evangelisten. Das Gesicht hat starke zinnoberfarbene Flecken. Der wieder mit nackten Händen gehaltene Codex, dessen Laschen, Schließbänder und -ösen gut sichtbar sind, zeigt die Inschrift vom Beschauer aus gesehen auf dem Kopf stehend, also realistisch als vom Evangelisten gelesen, während bei Lucas und Marcus die Schrift vom Beschauer her zu lesen ist.

336–339. *Mosaiken des Triumphbogens.* *Abb. 274 u. 275*

Inst. Neg. 57.1796, 57.1795, 57.1794, 57.1793
Taf. 336. Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 51/52 = Abb. 274.275
Taf. 337. Erhaltungszustand: ungestört das Petrusmedaillon, nur kleine Flickstellen in der Rosette links oben. – Vgl. Ricci 6, Taf. 52 = Abb. 275. – Ebenso ungestört der Mosaikstreifen mit dem Andreasmedaillon. – Vgl. Ricci 6, Taf. 53 = Abb. 275. – Taf. 338. Ungestörte Erhaltung des Medaillons; vgl. Ricci 6, Taf. 54 = Abb. 275. – Taf. 339. Ungestörte Erhaltung des Medaillons; vgl. Ricci 6, Taf. 50 = Abb. 274.

Der Typus von Petrus, Paulus und Andreas entspricht dem der vorausgehenden Darstellungen. Jugendliche Idealbildnisse sind jene von Gervasius und Protasius, der Söhne des hl. Vitalis.

Die Weißtöne bestehen bei diesen Aposteln aus Glasfluß wie in den Apsismosaiken – im Gegensatz zu den an anderen Apostel-Medaillons und den Evangelisten –; sie scheinen auf einen besonderen 'Meister' zurückzugehen, was auch die besondere Qualität nahelegt.

340/341. *Symbole der Evangelisten Johannes und Marcus.*

Inst. Neg. 58.1044, 58.1046
Ungestörter Erhaltungszustand.

Die in der Photographie hell wirkenden Tesseren im Gefieder des Adlers auf Taf. 340 sind golden und silbern; damit sind meisterlich die Lichter in zwei Abstufungen auf dem glänzenden Gefieder wiedergegeben.

Die Lichter im Fell des Löwen auf Taf. 341 sind dagegen durch graue und stumpfgelbe Tesseren angegeben; es fehlen hier alle metallischen Töne, berechtigterweise, da ein Löwenfell ohne Glanz erscheint.

342–346. *Gewölbe des Presbyteriums.* *Abb. 273*

Inst. Neg. 57.1800, 57.1799, 57.1801, 57.1797, 57.1798 (Aufnahmen vor der letzten Restaurierung)
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 46 = Abb. 273. – Jüngste durchgreifende Restaurierungen in den Jahren 1961–64. Die in moderner Malerei und Mosaik ergänzten Stellen sind seit 1964 durch eine rote Linie begrenzt: den jetzigen Zustand zeigt Abb. 225.

Der Grund ist jeweils in zwei gegenüberliegenden Kappen gleichartig saftiges Grün anschließend an die Wände, Goldtöne anschließend an Apsis und Presbyteriumsbogen. Die vier Girlandenstreifen auf den Gewölbegurten bunt mit violettem Grund; unter den Pfauen blaue Globen. Pfauen mit stark buntem Gefieder. Körper der Pfauen blau. Ranken auf den Kappen violett-grau-oliv abgestuft, rote bis orangefarbene Töne zur Lichtung, in den Blüten, Ranken, Knoten usw. Die das Medaillon haltenden Engel mit rotem Kontur, in welchem die Tesseren schachbrettartig gesetzt sind; silberne Nimben.

347. *Apsisbogen.* *Abb. 284*

Inst. Neg. 57.1812
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 61. 62 = Abb. 284

Im Gegensatz zum Bogen des Presbyteriums mit seinem schwarzblauen Grund hat der Apsisbogen eine besondere Leuchtkraft, das Mittelfeld hat einen goldenen Grund, auf ihm saftiggrüne bis blaugrüne Füllhörner, Farben, die auch in den Blattmotiven neben einem kräftigen Rot wiederkehren. Die Borte hat dagegen einen saftiggrünen Grund. Das Ornament besteht vorwiegend aus kräftigem Rot und Gold, so daß die Farben des Mittelfeldes aufgenommen werden, in einer gewissen gegenständlichen Umkehrung. Die Adler bräunlich; das Mittelmedaillon gerahmt in Regenbogenfarben wie der Christus des Presbyteriumsbogens; dunkelbraunes Christogramm mit blauen, goldgefaßten Gemmen und mit Perlmutt-Scheiben wiedergegebenen Perlen.

348/349 *Apsiswand, Jerusalem und Bethlehem.* *Abb. 282*

Inst. Neg. 57.1809, 57.1810
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 48 = Abb. 282

Die Städte erheben sich über einem grünen Grund in den Zwickeln, in dem unten je eine grüne Palme mit grünen und goldenen Wedeln, roten Früchten darüber Felsstufen in der üblichen Weise. Die Architektur ist in violett mit verschiedenen Abstufungen gegeben, Dächer zum Teil rot bis orange. Wände mit grünen und blauen (ovalen) Gemmen und Perlen, die hier aus einzelnen Mosaiktesseren zusammengesetzt sind. Gold bei Fenster- und Bogeneinfassungen ebenso als Lichter an manchen Kanten. In Jerusalem: Gebäude sind oben meist grau bis graublau (Säulen der Portiken, des Tempels und des Rundtempels).

351. *Apsisgewölbe, Christus auf der Weltkugel.* *Abb. 283*

Inst. Neg. 58.942
Die Figuren Christi und der Engel ungestört erhalten, vgl. Ricci 6, Taf. 65 = Abb. 283

Landschaft grün wie an den Presbyteriumsmosaiken. Für die Farben der Gestalt Christi vgl. Taf. VIII (Christus); die Weltkugel azur, gelichtet um die Gestalt Christi; Märtyrerkrone innen rot, außen abwechselnd grüne und blaue Gemmen, Perlen aus Perlmutt; Kreuz und Nimbusrand braun, blaue und grüne Gemmen, Perlmuttscheiben. Die Engel tragen Untertunica mit Streifen am Ärmel, Obertunica, Pallium, letzteres braungeschattet, weiße Binden im Haar; rot gerandete silberne Nimben, violette Flügel, goldene Stäbe. – Vgl. auch Taf. 354.355.

352. *Apsisgewölbe, Erzengel und hl. Vitalis.* *Abb. 283*

Inst. Neg. 57.1821
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 65 = Abb. 283

Vitalis trägt ein Kriegskostüm: hellseidene, goldgemusterte Chlamys (paludamentum) mit purpurnem, goldgemusterten Tablion (segmentum), goldener Schulterspange, kurzer, weißer Tunica mit Stickerei an der Schulter und Hüfte (Rangabzeichen) sowie goldenen Gürtel (cingulum); rotgerandeter silberner Nimbus. Die Borten an der Chlamys wie der Tunica gehören nicht zum ursprünglichen Zustand, ebenso wie die gewürfelten Hosen und die weißen Stiefel.

353. *Apsismosaik, Erzengel mit Bischof Ecclesius.* *Abb. 283*

Inst. Neg. 57.1819
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 65 = Abb. 283

Ecclesius hat deutlich erkennbar eine Tonsur, trägt über einer hellen Tunica ein violettes Pallium und weiße Stola mit Kreuz und roter Franse (untere Partien später). Das Modell der Kirche: violettfarbene Mauerfläche, Umgangdach rot (Ziegel), oberes Dach blau (Bleideckung?); Fenster des Tambur mit rechtwinklig kreuzenden Fenstergittern; Fensterfläche blau, im Gegensatz zu dem Dunkelbraun der unteren, nicht gegliederten Öffnungen (Türen?). Auf dem Tamburdach erhebt sich ein goldenes Mittelakroter, bei dem das Kreuz aus einem Blattkelch herauswächst; für das Kreuz selbst vgl. das erhaltene Mittelakroter aus Bronze, das möglicherweise auch ursprünglich vergoldet war, vgl. Abb. 218. – Für den Engel vgl. Text zu Taf. 351 und 354.

354/355. *Erzengel.* *Abb. 283*

Inst. Neg. 57.1823, 57.1820
Ungestört erhalten; vgl. Ricci 6, Taf. 65 = Abb. 283

Hinzuweisen ist auf die beabsichtigte asymmetrische Zeichnung beider Gesichter, in dem die Antlitze leicht nach außen gekehrt erscheinen, das heißt zum Titelheiligen und zum Bischof gewendet. Die Gesichter sind im einzelnen verschieden gebildet: nicht ganz gelungen der Mund des rechten Engels, wo die Einzelheiten des Gesichtes durchweg gröber als beim linken Engel gebildet sind. Doch fallen diese Unregelmäßigkeiten bei einer etwas entfernteren Sicht aus der Mittelachse des Zentralraums gesehen kaum mehr auf, sondern wirken als 'natürliche' Asymmetrien.

356/357. *Vitalis und Ecclesius.*

Inst. Neg. 57.1822, 57.1817
Ungestört erhalten.

Beachtlich ist besonders in diesen beiden Köpfen die Variation der Größen und Formen der einzelnen Mosaiktesseren, am raffiniertesten in den Haaren, vor allem in den feinen Spitzen: beide hervorragend modellierte Gesichter sind wie die der Engel nicht nur in Bezug auf die Gesichtshälften sondern auch einzelne Teile wie Mund, Stirn und Ohren, asymmetrisch.

358. *Apsisgewände, Darbringung des Kelches durch Kaiserin Theodora.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 57.1760
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 64 = Abb. 285

Der Rahmen (vgl. Taf. 359), allein die seitlichen Pilaster tragen oben eine glatte graublaue Leiste mit einem weiß gelichteten Eierstab.

Grüner Boden, der rechts bis oben reicht; ebenso ist der Grund um die Nische grün. Die Architektur der Nische ist violett getönt, die Muschel innen grün, jedoch gold gefaßt und unten mit einem roten Rand versehen; unter der Muschel dagegen goldener Hintergrund. Das violette Türgewände links umfaßt einen schwarzblauen Grund; weißer, blau und gold gemusterter Vorhang, bräunliche Fontäne mit weißen Lichtern, Wasserfläche und -strahlen blau bis stahlgrau. Hinter den Hofdamen rechts erscheint wieder Goldgrund, darüber ein blau-weiß-rot-blau-rot gestreifter Vorhang.

Der goldene Kelch der Kaiserin ist mit Gemmen und Perlen besetzt, innen bräunlich, also geschattet, und als leer dargestellt.

359. *Apsisgewände, Darbringung der Patene durch Kaiser Justinian.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 57.1744
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 63 = Abb. 285

Äußere Rahmung durch die überall im Presbyterium und in der Apsis verwendeten rotgrundigen Gemmenleisten. Eigentlicher Rahmen: eine dunkelblaue breite Linie, darin seitlich mit Gemmen besetzte Pilaster (wechselnd Perlenreihe aus Perlmutter, goldgefaßte rechteckige grüne Gemmen, Perlmutter, ovale blaue in Gold gefaßte Gemmen). Sie tragen eine goldene, plastisch dargestellte Zahnschnittleiste. Unter dieser erscheint eine nach der Mitte fluchtende Kassettendecke, deren Rahmen schwarz und golden, die Felder grün mit einem halbrunden, mit weißen Blumen versehenen Feld. Der Boden ist saftig grün wie im Presbyterium und der Apsiskalotte und hellt sich nach den Figuren hin auf; oben hinter den Gestalten goldener Grund. Die goldene, mit durchbrochen gearbeitetem Rand versehene Patene ist wie der Kelch der Theodora innen leer.

360. *Theodora und Gefolge.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 57.1760
Die Figuren weitgehend ungestört erhalten; vgl. Ricci 6, Taf. 64 = Abb. 285

Die Kaiserin trägt wie der Gemahl eine Purpurchlamys mit reicher Goldstickerei (vgl. auch Taf. 367), doch ohne Tablion, auf der Schulter einen breiten Geschmeidekragen von Perlen, blauen und roten Steinen sowie Tropfenperlen am Rande, außerdem Perlenketten, Perlen und Edelsteine als Ohrgehänge, reichen Perlschmuck im Haare (Perlhaarnetz) unter dem hohen Diadem der Augustae mit den dreieckigen Juwelenaufsätzen. Goldene Schuhe.

Der Beamte links von ihr hat eine weiße Chlamys mit purpurnem Tablion wie jene im Gefolge des Kaisers, weiße Tunica, Goldfibel, roten Gürtel. Dagegen trägt der erste im Zuge eine olivfarbene Chlamys, wahrscheinlich als Kennzeichen eines anderen Hofranges oder einer anderen Stellung.

361. *Damen im Gefolge der Kaiserin.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 57.1769
Die Figuren weitgehend ungestört erhalten; vgl. Ricci 6, Taf. 64 = Abb. 285

Bei den Gewändern herrscht die größte Variation: die Dame neben der Kaiserin hat über dem purpurfarbenen, mit reich gestickten breiten Goldborten versehenen Gewand ein seidenes Tuch, dessen Muster in der Chlamys des hl. Vitalis wiederkehrt (Taf. 356); die nächste ein violettes Seidengewand, darüber ein goldgewirktes buntes Tuch; das folgende Gewand grauviolett mit grünen Blumen, einer breiten unteren golddurchwirkten Kante, darüber ein weißes Umschlagtuch sowie Halskragen aus Juwelen und Perlen, ähnlich, nur weniger reich, dem der Theodora; sodann grünes Gewand mit rotem Umschlagtuch; im Hintergrund weißes Gewand mit goldenem Umschlagtuch sowie Perlkollier. Alle Damen haben Juwelenbänder im Haar sowie Ohrgehänge; an den Füßen rote Schuhe.

362/363. *Damen des Gefolges der Kaiserin.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 57.1769, 57.1772
Die Köpfe ungestört erhalten; vgl. Ricci 6, Taf. 64 = Abb.285

Die Gesichter sind gleichmäßig gezeichnet um ebenmäßig zu erscheinen, ohne wirklich individuelle Charakterisierung; Frisur, Juwelenband der Stirn, Ohrgehänge und Halsschmuck sind ähnlich.

364. *Hofbeamter links neben der Kaiserin.*

Inst. Neg. 57.1767
Alles ungestört erhalten.

Die Physiognomie dieses Beamten unterscheidet sich von denen der Begleiter Justinians; doch umgibt das Antlitz eine geschlossene, die Ohren bis auf die Läppchen verdeckende Haarkalotte wie auf der anderen Seite (vgl. Taf. 368 und 374).

365. *Kaiserin Theodora.*

Inst. Neg. 57.1765
Alles ungestört erhalten. (Vgl. dazu Farbtaf. IX.)

366. *Die Gewänder der Damen des Gefolges rechts.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 57.1774
Alles ungestört erhalten. – Vgl. Ricci 6, Taf. 64 = Abb. 285

Oben Hand mit Armband grün, hell, dunkel. Deutlich werden die grünen Vögel auf dem violetten Seidengewand in der Mitte; der Stoff ist gut vergleichbar mit sassanidischen Seiden der Zeit.

367. *Zwei Magier, Stickerei am Gewandsaum der Kaiserin.*

Inst. Neg. 57.1775
Alles ungestört erhalten.

Nur zwei Magier sind voll sichtbar dargestellt: goldene Lichter und graue Grundtöne, die sich gut vom Violett des Gewandes abheben. Dieses Beispiel zeigt, mit welcher Virtuosität auch in kleinem Format durch wenige, treffsicher gesetzte Steine, vor allem von einem gewissen Abstand aus betrachtet, ein lebhaft eindrucksvolles Bild zustande kommen kann.

368. *Die Leibgarde und Beamte im Gefolge des Kaisers.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 57.1746
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 63 = Abb. 285

Am reichsten farbig die Gestalten der Leibgarde: vorn grüner Schild (etwas intensiver als der Boden), Rand und Christogramm golden mit blauen und grünen Gemmen; dahinter nur teilweise sichtbar ein roter Schild mit glattem blauen Rand. Die Schilde tragenden Leibwächter haben in den Farben abwechselnde Gewänder: der mit dem grünen Schild ein rotes, der mit dem roten ein grünes Gewand. Sie tragen außerdem einen violetten mit Gold gestickten, beziehungsweise goldenen breiten Schulterkragen mit herunterhängendem Teil und torques, der mittlere mit einer ovalen, goldgefaßten Scheibe: auf dieser ist ein Bildnis angedeutet, wohl das des Kaisers. In der Rechten halten sie zum Teil vergoldete Lanzen mit glatter etwas verbreiterter Stahlspitze. Weiß sind dagegen die Chlamydes der beiden Beamten, mit purpurnem Tablion; darunter weiße Tunica mit verschiedenen Schulterabzeichen, kleiner goldener Schulterspange; weiße Strümpfe mit schwarzen Schuhen (campagi), ebenso wie bei den Leibwächtern.

369. *Praefect (?), Erzbischof Maximian, zwei Diakone.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 58.1043
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 63 = Abb. 285

Die Diakone tragen weiße Dalmaticen mit Clavi, campagi und weiße Strümpfe. Der goldene Deckel des Codex, dessen Seiten Goldschnitt haben, ist mit grünen und blauen Gemmen und Perlen besetzt; Weihrauchgefäß dunkelgrau mit roter Glut. Der voranschreitende Diakon weist, um eine räumlich Illusion zu erzeugen, mit der Hand über den Pilaster des Rahmens und setzt auch deshalb den linken Fuß leicht vor.

370. *Kaiser Justinian, der Praefect und Erzbischof Maximian.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 58.1042
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 6, Taf. 63 = Abb. 285

Eigentliches Zentrum des Bildes: deutlich wird der Vorantritt des Erzbischofs. Die Figur des Praefecten zwischen ihm und dem Kaiser ist ohne Füße gegeben und wirkt dadurch ganz im Hintergrund stehend. – Kleidung: Kaiser in Purpurchlamys mit reich gesticktem, goldenen Tablion, weiße Tunica mit rotem Gürtel (cingulum) auf der Schulter goldenes Abzeichen sowie kostbare Rundfibel, bei der ein großer runder roter Edelstein (aus Glasfluß) von Perlen (aus Perlmutt) umgeben ist und von dem drei Gehänge mit tropfenförmigen Perlen herabhängen; breites goldenes Diadem mit zwei Perl- beziehungsweise Perl- und Edelsteinreihen; Perlgehänge (Pendilien) an den Ohren; goldener rotgerandeter Nimbus.

Der Bischof trägt eine olivfarbene Planeta, darüber das Pallium, darunter eine weiße Dalmatica mit Clavi; goldenes Gemmenkreuz.

Der 'Praefect' trägt wie die anderen Beamten eine weiße Chlamys, Goldfibel auf der Schulter; nur ein Stück vom Rangabzeichen noch sichtbar.

371. *Kaiser Justinian.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 57.1750
Ältere Ergänzung im Nimbus und in der Mitte des Diadems.
Antlitz ungestört; vgl. Ricci 6, Taf. 63 = Abb. 285

Vgl. Farbtaf. X. – Das Gesicht ist glatt und schematisch, im Gegensatz zu den folgenden Taf. 372/373; die Haare besonders ausgeführt, um eine besondere Frisur mit symmetrisch zur Mitte scheinbar unregelmäßig verteiltem Haare darzustellen ('Wuschelfrisur'). – Die Juwelen und Insignien, vgl. Taf. 370.

372. *Der Praefect von Italien (?).*

Inst. Neg. 57.1754
Gestalt völlig ungestört.

Vgl. auch Farbtaf. X.– Vielleicht das großartigste der Porträts in S. Vitale: scharfe unregelmäßige Linienzüge durchfurchen mit krassem Realismus ein fast düsteres, hartes Antlitz, das die Fähigkeit zur Grausamkeit ahnen läßt. Künstlich gelegte Frisur mit seitlicher, die Ohren bis auf die Läppchen ganz verdeckender Haarfülle und symmetrisch gedrehten Stirnlocken. Es handelt sich sicherlich um ein unmittelbares Porträt, ebenso wie das Bild Maximians, Taf. 373.

373. *Erzbischof Maximian.* *Abb. 285*

Inst. Neg. 57.1756
Erhaltungszustand: Gesicht am Mund links durch Malerei ergänzt; vgl. Ricci 6, Taf. 63 = Abb. 285

Leider hat dieses großartige Porträt eines priesterlichen Asketen links vom Mund eine große, durch Farbe schlecht ausgefüllte Lücke. Trotz der Beschädigung im Gesicht wirkt der Realismus noch voll in den unregelmäßigen Furchen der Nasenwurzel, Brauen und Augen. Mit wie wenig der Künstler die Realität zu gestalten weiß, zeigen die Furchen über der Nase, die Lichter auf der Glatze, das seitlich struppige Haar oder auch die großenteils freien Ohren. Die Augen haben blaue Pupillen. Dieses Bildnis hat wie das auf Taf. 372 alle Merkmale eines nach der Wirklichkeit gestalteten Porträts.

374. *Zwei Beamte im Gefolge des Kaisers.*

Inst. Neg. 57.1748
Ungestört erhalten.

Der Charakter dieser Köpfe, die schwerlich individuelle Porträts sind, unterscheidet sich durch die Glätte von den beiden vorher abgebildeten des Praefekten und des Erzbischofs und gleicht darin eher dem Bilde des Kaisers, vor allem in der plastischen Hervorhebung der Gesichtszüge und der Farbe des Inkarnates. Bei beiden verdecken die Frisuren die Ohren bis auf die Läppchen wie beim Praefekten Taf. 372.

375. *Die dem Erzbischof voranschreitenden Diakone.*

Inst. Neg. 57.1757
Ungestört erhalten.

Auch diese beiden Köpfe der Geistlichen, wenn auch deutlich als solche charakterisiert, scheinen nicht Porträts bestimmter Individuen zu sein, da sie einen gewissen Schematismus verraten. Der linke Diakon hat eine besonders helle Tonsur.

SANT' APOLLINARE IN CLASSE

376. *Äußeres von Südosten.*

Inst. Neg. 57.1970

Stark ausgebessert ist die Seitenschiff-Außenwand, der Apsisnebenraum mit Giebel, der Ostgiebel des Mittelschiffes; im wesentlichen original die Obergadenwand.

377. *Äußeres von Nordwesten.*

Inst. Neg. 57.1669

An den Kanten und nach Westen stark erneuert der doppelgeschossige Nordtrakt der Vorhalle vor allem der Giebel, dessen Nordmauer jedoch weitgehend original ist; arbiträr die Erneuerung des mittleren Teiles der Vorhalle (Ardica). – Erneuerungen im Mauerwerk der Basilika; im wesentlichen original die nördliche Obergadenmauer; erneuert das Drillingsfenster unter dem erneuerten Westgiebel.

378. *Inneres nach Westen.*

Inst. Neg. 58.1662

Allein auf der Westwand unter den Fenstern wurde der im achtzehnten Jahrhundert angebrachte Fries der Medaillons mit den ravennatischen Bischöfen (nach 1900) entfernt, als Beginn einer nicht zu Ende geführten Purifizierung.

Die im Westen und in den Seitenschiffen aufgestellten, größtenteils frühchristlichen Sarkophage standen meist in der Vorhalle und dienten zum Begräbnis ravennatischer Erzbischöfe, vor allem im siebenten und achten Jahrhundert. –

Der offene Dachstuhl ist modern.

379. *Inneres nach Osten.*

Inst. Neg. 57.1972

In den Seitenschiffwänden sind die vermauerten Außenportale erkennbar; zum Altar im Mittelschiff vgl. Abb. 109. – Fußboden aus roten Ziegelplatten modern.

380. *Nördliches Seitenschiff.*

Inst. Neg. 57.1973

Zu den Sarkophagen, vgl. Taf. 378. – Neben dem Bogen, der den nördlichen Apsisnebenraum mit dem Seitenschiff verbindet, steht das Ciborium aus der Eleucadiuskirche. – Auf der unverputzten originalen Ziegelwand über den Arkaden sind auf der Höhe der Balken des modernen Seitenschiffdaches vermauerte Löcher sichtbar, wohl Konsolenlöcher für die Streichbalken des Seitenschiffdaches, das also ursprünglich anders konstruiert gewesen sein wird.

381. *Kapitelle des südlichen Seitenschiffs.*

Inst. Neg. 58.1663

Die Malerei der Bogenlaibungen ist gleichzeitig mit den Erzbischofsbildnissen 1776–78 angebracht. – Klar wird die verhältnismäßige Regelmäßigkeit und gleiche Gestaltung der Marmorglieder.

382. *Südliches Seitenschiff.*

Inst. Neg. 58.1664

Zu den Löchern über den Arkaden, in der Höhe der modernen Dachbinder, vgl. Taf. 380.

383. *Apsis und Triumphbogen.* *Abb. 292*

Inst. Neg. 57.1974

Erhaltungszustand: Triumphbogen, vgl. Ricci 7, Taf. 66 = Abb. 292; die zweite Periode der Mosaiken (siebentes Jahrhundert?, zwölftes Jahrhundert?) sind durch eine Linie mit innerer Randschraffur, diejenigen der dritten Periode (neuntes Jahrhundert ?, zwölftes Jahrhundert ?) durch äußere Randschraffur abgesetzt. – Apsismosaik, vgl. Taf. 385.

Farblich beherrschen Grün und Goldgrund die ganze Apsis und damit den Raumabschluß. Einzelbeschreibungen bei den folgenden Tafeln bis auf folgende Elemente am Triumphbogen: die Stirn ist bis zum Lämmerfries des Triumphbogens gerahmt von einem rotgrundigen Monogrammfries (A) wie am Fuße der Apsiskalotte, Taf. 384. Am Rand begrenzt das Mosaik je eine dunkelgrüne Akanthusranke mit roten Blüten auf weißem Grunde, in den Zwickeln auf dunkelblauem Grunde hohe Palmen mit grünen goldgelichteten Stämmen und Zweigen sowie braunen Früchten.

384. *Nischenbekrönung und Abschlußfries des Apsisgewändes.* *Abb. 290*

Inst. Neg. 58.1683

Ungestört erhalten; vgl. Ricci 7, Taf. 68 = Abb. 290

Die beiden äußeren Muscheln haben einen grünen goldgelichteten, die beiden inneren einen goldenen Grund; ebenso wechseln die Stützen (vgl. Taf. 394/5). Die Muschel umfaßt ein Gemmenfries, darüber rote nach oben ausgebogte Abschlußleiste, die durch Perlen gekrönt ist; darauf türkisblauer Grund mit rötlichen Rosetten.

Von goldgrundigen Gemmenbändern ist der Kämpferfries der Apsiskalotte eingefaßt: von einem mittleren kleinen Blattkelch mit Becher darüber gehen gegenständige Halbblätter aus, die sich so berühren, daß jeweils ein A entsteht, und zwar wechselnd silbern und golden; oben roter, unten grüner Grund. Der Fries ist ein 'Monogrammfries' des Namen Apollinaris, das einzige erhaltene Beispiel dieser Art aus der Spätantike.

385. *Apsismosaiken.* *Abb. 288, 289 u. 291*

Inst. Neg. 58.1669

Erhaltungzustand: Apsiskalotte, vgl. Ricci 7, Taf. 67 = Abb. 289; Fries an der Apsisstirn, vgl. Ricci 7, Taf. 66 = Abb. 288; Fensterwände, vgl. Ricci 7, Taf. 68–70 = Abb. 291. Antike Ergänzungen (siebentes Jahrhundert ?, neuntes Jahrhundert ?) sind durch Linien mit innerer Randschraffur abgesetzt.

Es setzen sich scharf in der Kalotte gegeneinander ab der grüne reich von Saftiggrün bis Oliv und Gelb abgeschattete oder gelichtete Grund der Landschaft gegen den goldenen Himmel, von dem ein Streifen auch unten um das Kreuzmedaillon geführt ist; im Himmel helle, meist weißliche Wolken, die an einer Seite entweder hellrot oder hellblau gefärbt sind. Das durch einen silbernen Zungenfries eingefaßte, vielleicht frühmittelalterlich weitgehend erneuerte Band an der Apsiskalotte vorn mit goldenem Grund, darauf vorwiegend grüne aber auch rote und violette vegetabilische Elemente. Die Rahmen bilden zu beiden Seiten Zungenfriese mit weißen Kreuzen auf abwechselnd hellblauem und graugrünen Grund dazwischen; abgetreppter rot weißer Abschluß-Streifen. Während die Mehrzahl der Schafe ein glattes weißes Fell haben, sind in traditioneller Weise bei den ersten fünf von links her in Grau die Flocken angegeben.

387. *Verklärung am Berge Tabor, das Kreuz Christi.* *Abb. 289*

Inst. Neg. 58.1671

Ungestört erhalten, bis auf die Casel des hl. Apollinaris; antik in Mosaik ergänzt (frühmittelalterlich ?); vgl. Ricci 7, Taf. 67 = Abb. 289

Vgl. auch Farbtaf. XII und XIV. – Das riesige Kreuzmedaillon ist gerahmt durch einen doppelten rotgrundigen Gemmenfries, der Himmelsgrund azur, die neunundneunzig sechseckigen Sterne (mit Perlmutt-Scheiben an den Enden) abwechselnd golden und silbern, golden das Gemmenkreuz, das vom Grund durch einen dunkelblauen Kontur abgesetzt ist. Diese Vielfalt das Licht stark reflektierender Elemente (Gold,

Silber, Perlmuttscheiben) bewirkt bei jeder Bewegung von Licht ein Funkeln dieser himmlischen Erscheinungen. Silbern sind die Schriftcharaktere oben und unten, ebenso wie Alpha und Omega.

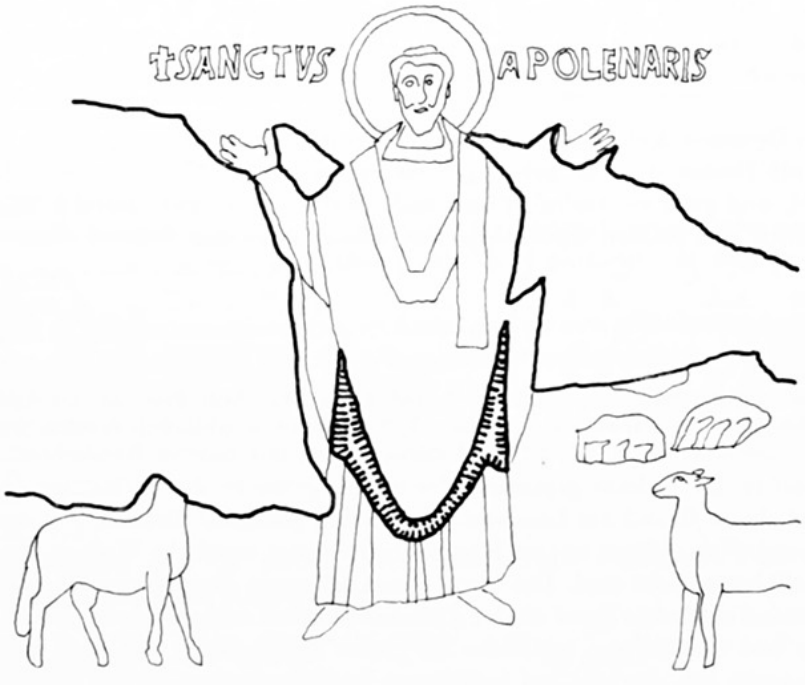
388. *Kopf Christi im Kreuz.*

Inst. Neg. 58.1701
Ungestört erhalten.

Vgl. auch Farbtaf. XIV. – Das Kreuz ist als vor dem Himmel mit seinen Sternen stehend vorgestellt. Beachtenswert ist das leichte Anschwellen der einzelnen Sternzacken in der Mitte, sowie häufig eine dunklere Konturierung, die sie stärker vom Himmelsgrund abheben; Fassung des Christusmedaillons mit einem besonderen Perlenring. Der bärtige Christuskopf zeigt den später in der byzantinischen Kunst herrschenden Typus des Pantokrator; vgl. weiter Abb. 244.

389. *Hl. Apollinaris.* *Abb. 289*

Inst. Neg. 58.1675
Erhaltungszustand: vgl. auch Taf. 385: Nach A. Azzaroni, der zusammen mit G. Zampigi die Mosaiken restaurierte, ist der größte Teil der Figur des hl. Apollinaris später ergänzt, wahrscheinlich noch im siebenten Jahrhundert (vgl. Ricci 7, Taf. 67 = Abb. 289). Dagegen will M. Mazzotti, La basilica di Sant' Apollinare in Classe Taf. 6, nur ein Stück der Tunica um den unteren Teil der Casula als später gefertigt ansehen (vgl. die beigegebene Abbildung).



Vgl. auch Farbtaf. XII. – Apollinaris trägt eine purpurne Casula, in die goldene Bienen eingestickt sind, darunter weiße Dalmatica und eine gestreifte Ärmeltunica, campagi und weiße Strümpfe, Pallium mit Kreuz und roten Fransen. Der goldene Nimbus hat einen roten perlenbesetzten Rand. Weißer Bart und weißes Haar mit Tonsur. Dunkle Schrift, gelb konturiert.

390/391. *Verklärung am Berge Tabor, Moses und Elias.* *Abb. 289*

Inst. Neg. 58.1676, 58.1677
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 67 = Abb. 289

Beide Gestalten tauchen aus dem horizontal liegenden Wolkenstreifen auf, sind oben jedoch von zu ihnen vertikal laufenden Wolken umgeben, aus denen im Gewölbescheitel die Gotteshand herausragt, zu der sie

wiederum horizontal verlaufen. Moses und Elias tragen Ärmeltunica mit Streifen, Obertunica mit breitem Clavus, beide bläulich geschattet, und bräunlich geschattetes Pallium, worin jeweils die Linke verhüllt ist, während die Rechte akklamiert. Helles, frisches Inkarnat, Moses mit braunen, Elias mit grauen Haaren und Bart. Dunkle Buchstaben.

392/393. *Landschaften am Berge Tabor.* *Abb. 289*

Inst. Neg. 58.1934, 58.1934
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 67 = Abb. 289

Die Bäume sind teilweise durch intensiveres Grün vom Grunde abgesetzt, ebenso werden Bodenwellen durch Schattungen angegeben; sehr wirkungsvolle Intensivierung des Grün ohne dunkle Linienführungen, im wahren Sinne 'malerisch'. Die scharf abgesetzten Steinblöcke sind nur zum Teil vom Grunde farbig verschieden (grau, braun). Bäume allgemein mit dunkelbraunen Stämmen, die Blattkronen, in verschiedenem Grün modelliert, indem die hellen einzelnen Blätter, von Ästen ausgehend, auf einem dunkelgrünen Grund stehen, wodurch der Eindruck der Tiefe erzeugt wird. Deutlich der Versuch der Variation des Blattwerkes (vgl. auch Taf. 389). – Alles erhält durch die Stilisierung einen gobelinartigen Charakter. Die weißen Apostellämmer haben ebenso wie die Mehrzahl der Lämmer zu seiten des Apollinaris glattes Fell; Körper scharf mit dunklem Grau konturiert.

394/395. *Gründerbischof Ursicinus.* *Abb. 290*

Inst. Neg. 58.1695, 58.1695
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 69 = Abb. 290

Nische oben, vgl. Taf. 348. – Die Bischöfe stehen in Nischen; die inneren sind von gemmen- und perlenverzierten Säulen oder Pilastern, wie an den Kaiserbildern von S. Vitale, eingefaßt (Taf. 358 und 359), die äußeren von violetten, hell getupften Säulen, die sicherlich Granitschäfte wiedergeben sollen, wie hier bei Ursicinus. Überall jedoch oben die gleichen vergoldeten korinthischen Kapitelle mit einem Blattkranz und glattem Abakus (Deckplatte) und unten vergoldeten Basen. Die weißen oben und unten goldgerandeten Vorhänge sind gerafft; über dem Bischofshaupt hängt an goldener Kette ein Reif mit Juwelen. Grund dunkelblau, Boden saftig grün, umschattend verdunkelt um die Gestalten unten. Der Bischof ist bekleidet mit purpurner Planeta, darüber dem Pallium, darunter weißer Dalmatica und Ärmeltunica, campagi und weißen Strümpfen; braunes Haar; Codex wie im Justinian-Maximians-Mosaik in S. Vitale, jedoch ohne Goldschnitt (Taf. 369). Goldene Buchstaben. Vermutlich geht die Darstellung des Gesichtes auf ein Porträt des Ursicinus zurück, auch wenn die Mosaiken erst über ein Jahrzehnt nach seinem Tode angebracht wurden.

396/397. *Ursus.* *Abb. 290*

Inst. Neg. 58.1697, 58.1699
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 69 = Abb. 290

Farbig verschieden von der des Ursicinus ist die olivfarbene Planeta, sie ist also ähnlich jener des Maximian in S. Vitale (Taf. 370); fast weißes Haar. Der Codex hat auf dem Deckel ein Gemmenkreuz. Der herabhängende Reif oben rot.

Ob das Bild auf ein authentisches Ursusporträt zurückgeht, läßt sich in keiner Weise entscheiden. Rein technisch zeugt der Kopf, ähnlich wie bei den anderen Bischofsbildern, von dem hohen Können der ausführenden Mosaizisten.

398/399. *Bischof Severus.* *Abb. 290*

Inst. Neg. 58.1694, 58.1700
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 69 = Abb. 290

Die Planeta ist olivfarben wie bei Ursus; weißes Haar. Codex mit Besatz wie bei Ursicinus, ebenso der herabhängende Reif.

Für das Bild gilt das bei Ursus Gesagte (vgl. Text zu Taf. 396/397). Es handelt sich mutmaßlich um denselben Künstler, der das Ursusbild schuf.

400/401. *Bischof Ecclesius.* *Abb. 290*

Inst. Neg. 58.1696, 58.1698
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 70 = Abb. 290

Grauviolette Planeta, also ähnlich der röteren des Ursicinus; graues Haar. Der Codex ist mit einem Gemmenkreuz besetzt, herabhängender Reif oben rot gerandet.

Für das Bild scheint das des Ecclesius in S. Vitale das Vorbild gewesen zu sein, jedoch ist dort das Haar braun: so wäre es auch nicht ausgeschlossen, daß das classenser Bild auf ein anderes Porträt zurückgeht, sodaß die Vermutung sich verdichtet, die Ähnlichkeiten als wirkliche Porträtzüge des Bischofs anzusehen. Das Bild erscheint außerdem als das am sorgfältigsten ausgeführte unter den classenser Bischofsbildern.

402/403. *Triumphbogen, Erzengel Michael und Gabriel.* *Abb. 292*

Inst. Neg. 58.1705, 58.1702
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 66 = Abb. 292

Die Erzengel tragen das kaiserliche Dienstkostüm: eine Purpurchlamys mit goldenem, gewirktem oder gesticktem Tablion und Rundfibel auf der Schulter, weiße Tunica mit Schulterabzeichen, dunkle, mit Perlen und Edelsteinen besetzte Schuhe, Binde in den blonden Haaren, braune und violette Flügel, silberner, rot gerandeter Nimbus. Sie halten in der Rechten eine purpurfarbene Standarte, auf der in silbernen Buchstaben ΑΓΙΟC ΑΓΙΟC ΑΓΙΟC (Heilig, Heilig, Heilig) das heißt das Trishagion geschrieben steht. – Hintergrund golden, hochgezogener grüner Boden mit einigen Blumen am vorderen Rand. Die Engel stehen auf einem flachen Postament, dessen purpurner Rand durch Gemmen und Perlen verziert und dessen Oberfläche golden ist. Namensinschriften dunkelviolett.

404. *Übergabe des Privilegs der Autokephalie des Stuhles von Ravenna.* *Abb. 286*

Inst. Neg. 58.1684
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 68 = Abb. 286; mittelalterliche Ausbesserungen (neuntes Jahrhundert ?) durch Linie mit Randschraffur abgesetzt; abgelöste und wieder angebrachte Stücke stark umrandet und schraffiert (zweifellos z.T. im Mittelalter stark verändert).

Das ganze Feld ist von einer blauen Leiste eingefaßt; Grund über der Nische wie über den Nischen mit den Bischöfen helles Azur.

Die Rahmenarchitektur soll eigentlich eine perspektivisch gesehene Nische wiedergeben, was aus den Schrägen unter dem Bogen einerseits, den schmalen inneren Pilastern andererseits hervorgeht, welche letztere als halb verdeckt gedacht sind; doch sind die Tiefenprojektionen und Verkürzungen nicht konsequent durchgeführt und daher entsteht weder eine Unter- noch eine Auf-Sicht. Die seitlichen Pilaster entsprechen ziemlich genau denen der Kaisermosaiken von S. Vitale, ganz anders ist dagegen der Bogen darüber: innen goldene Muschelnische, von je einer hellen Taube flankiert, auf dunkelblauem Grunde darüber regenbogenfarbige Streifen und Zickzackmuster, abschließend wechselnd hellblaues und hellrotes Ornament, das aus einem Konsolenfries entwickelt zu sein scheint, sodann Fries konkaver Bogen mit Perlen auf den Spitzen. An den Ecken eine Art dreieckiges Akroter, zwischen letzteren und den Bogen ragt eine weiße Säule empor, auf der jeweils ein goldener Adler mit leicht angehobenen Schwingen sitzt: deutlich ist hier der Rückgriff auf die ältere römische illusionistische Wandmalerei.

Im Inneren blauer Grund und grüner Bodenstreifen (ergänzt). Hellrote Vorhänge mit goldenen Besätzen, an goldener Stange. Kaiser Konstantin links von der Mitte trägt Purpurchlamys mit goldenem Tablion mit Rundfibel, weiße Tunica wie jene bei den Erzengeln, (Taf. 402/403); die beiden folgenden Figuren in weißer Chlamys mit Purpurtablion, weißer Tunica mit schwarzer Stickerei, alles falsch modern ergänzt, letzte Gestalt in kurzer Ärmeltunica (?) mit reichem Besatz am Oberarm und rötlichem Schulterkragen (?); die Gestaltung der Tracht ist hier schwer zu erkennen, da der Prinz das Modell eines Kuppelbaldachins trägt, unter dem ein länglicher weißer Gegenstand (Altar ?, Sarkophag ?) zu erkennen ist. Rechts hat der Bischof Maurus ein gelbbraunes Pallium, darunter Dalmatica oder Tunica, Reparatus ein etwas dunkleres Pallium, sodann ein Diakon mit gelbbrauner Dalmatica, darunter weißer Tunica, vorausschreitend schließlich zwei Diakone in weißen Dalmatiken mit Purpurclavi. Nimben golden mit weißem Rand, obere Inschrift silbern beim Erzbischof weiß, [Privi]legia: rot. Zum Ganzen die weiteren Untersuchungen im Kommentar (Band II).

405. *Kaiser Konstantin, die Erzbischöfe Maurus und Reparatus.* *Abb. 286*

Inst. Neg. 58.1685
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 68 = Abb. 286

Der schematische Charakter der Köpfe und ihre Ausdruckslosigkeit zeigt sich im besonderen im Vergleich mit jenen der Kaisermosaiken von S. Vitalis; der maskenhafte Ausdruck, am stärksten bei Maurus. Nirgends sind die Linien durchgeführt, sondern wie gepunktet angegeben. Kaiser Konstantin hat blond-gelbliches Haar (antik?), Reparatus schwarz graue Strähnen, auch im Barte.

406. *Kaiser Tiberios und Heraklios (?).*

Inst. Neg. 58.1686
Vgl. Taf. 404

Diese beiden jugendlichen Köpfe zeigen wohl am besten die Eigenart der Kunst nach der Mitte des siebten Jahrhunderts: kaum modelliertes helles Inkarnat mit einigen Farbflecken; gepunktete Linien, die weder die Nase, noch den Mund oder die Augen modellieren. Schematische Diademe (?), unten mit Perlen besetzt (Perlmuttscheiben), Pendilien.

407. *Apsisgewände, Abel, Melchisedek, Abraham und Isaak.* *Abb. 287*

Inst. Neg. 58.1687
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 70 = Abb. 287; mittelalterliche Ausbesserungen (neuntes Jahrhundert?) durch Linie mit Randschraffur abgesetzt; abgelöste und wieder angebrachte Stücke stark umrandet.

Die rahmende Nischenarchitektur entspricht genau der gegenüber, Taf. 404.

Blauer Grund und grüner Boden, hellrote Vorhänge mit goldenem Besatz an goldener Stange. Abel trägt einen hellroten Mantel (wie die Vorhänge), darunter eine graufarbene Tunica. Melchisedek hat eine goldgerandete purpurfarbene, von mit Edelsteinen und Perlen besetzter Rundfibel gehaltene (wie bei den Erzengeln Taf. 402/3) Lacerna. Darunter weiße Ärmeltunica, rotes Band im grauen Haar mit Stirnjuwel. Isaak in braungelblichem Gewande, Abraham in weißem Pallium mit breitem Clavus, Ober- und Untertunica mit Ärmeln, fast weißes Haar.

408. *Abel.*

Inst. Neg. 58.1691
Vgl. Taf. 407

In den erhaltenen Teilen zeigt dieser Kopf noch im Inkarnat und der Haarbehandlung eine Qualität, welche an die gute Tradition der ravennatischen Mosaikkunst anschließt. Die fleischfarbenen Tesseren bestehen, wie ein großer Teil jener in den Vorhängen, aus Ziegel.

409. *Melchisedek.*

Inst. Neg. 58.1690
Vgl. Taf. 407

Der Kopf ist gemäß der hierarchischen frontalen Haltung im Zentrum des Bildes weitgehend symmetrisch gestaltet; in fast ornamentaler Weise entsprechen sich Augen und Brauen, Bart, Haar, das gleichsam in Voluten auf der Schulter aufliegt. Mit dieser schematischen Symmetrie ist der völlig absente, starre Ausdruck noch gesteigert.

410/411. *Triumphbogen, obere Friese.* *Abb. 292*

Inst. Neg. 58.1673, 58.1672
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 66 = Abb. 292

Tiefdunkler Himmel mit hellen oder roten und blauen Parusiewolken; goldfarben die Körper des Marcus- sowie Körper und Flügel des Johannes-Symbols; in der üblichen Engeltracht das Matthaeus-Symbol (mit hellvioletten Flügeln). Codices mit rotem Deckel, der perlen- und gemmenverziert ist. Nimben von Engel und Kalb golden weiß gerandet, bei beiden anderen Symbolen silbern.

Lämmerfries oben: grüne gelb gelichtete Bodenwellen. Goldener Himmel mit hellen Parusiewolken, die zweifellos nach jenen in der Apsiskalotte gestaltet sind; die Städte Jerusalem und Bethlehem: goldgrundig mit Gemmen und Perlen.

412. *Triumphbogen, Symbol des Lucas.* *Abb. 292*

Inst. Neg. 58.1672
Erhaltungszustand: vgl. Ricci 7, Taf. 66 = Abb. 292

Violett bis graue Flügel in starkem Kontrast zum hellen Körper des Kalbes, Codex mit rotem, gemmen- und perlenverziertem Deckel. Einzigartig die breiten rohrartigen Nasenlöcher, unter denen nicht das Maul sichtbar wird.

413. *Triumphbogen, Christus.* *Abb. 292*

Inst. Neg. 58.1674
Ungestört erhalten; vgl. Ricci 7, Taf. 66 = Abb. 292

Das von einem Gemmenfries umgebene Medaillon hat einen rosafarbenen Grund, ein Ton, der annähernd im Inkarnat der Hände Christi wiederkehrt. Christus trägt Purpurpallium, der Codex hat goldenen, perlen- und gemmenverzierten Deckel, weiß und dunkel gerahmter goldener Nimbus mit silbernen Kreuzarmen.

Abb. 1. Constantius III.

Abb. 2. Valentinian III.

Abb. 3. Licinia Eudoxia

Abb. 4. Galla Placidia

Abb. 5. Honorius

Abb. 6. Grata Justa Honoria

Abb. 7. Kopf der Roma

Abb. 8. Tyche von Ravenna

Abb. 9. Monogramm von Ravenna

Abb. 10. Theoderich-Monogramm

Abb. 11. Athalarich

Abb. 12. Theoderich

Abb. 13. Theodehat

Abb. 14. Baduila (Totila)

Abb. 15. Justinian

Abb. 16. Kenotaphinschrift des hl. Apollinaris

Abb. 17. Epitaph des Bischofs Johannes I. (II.)

Abb. 18. Monogramm des Bischofs Petrus II.

Abb. 19. Monogramm des Erzbischofs Maximian

Abb. 20. Bleidachziegel des Erzbischofs Theodorus

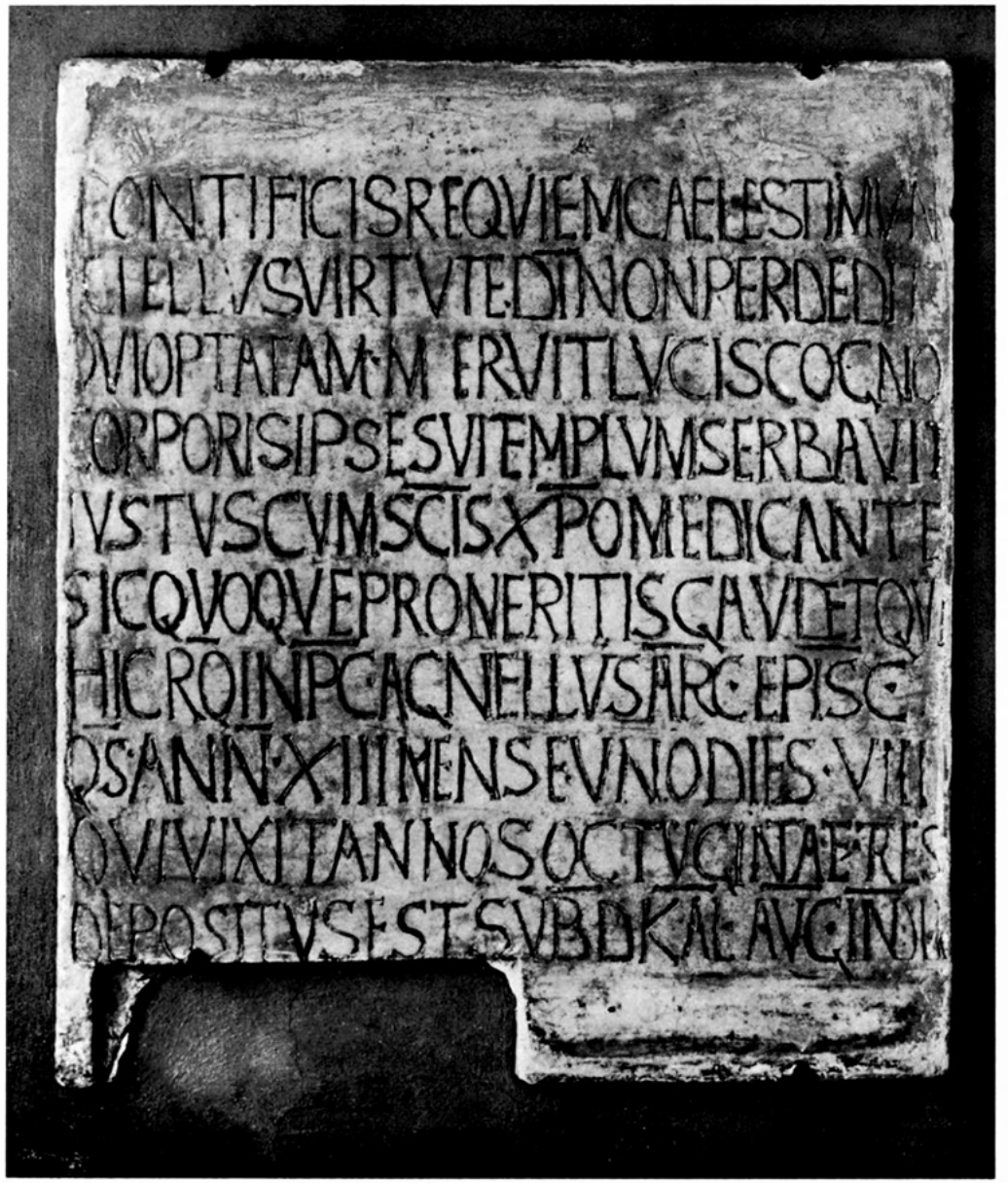


Abb. 21. Epitaph des Erzbischofs Agnellus

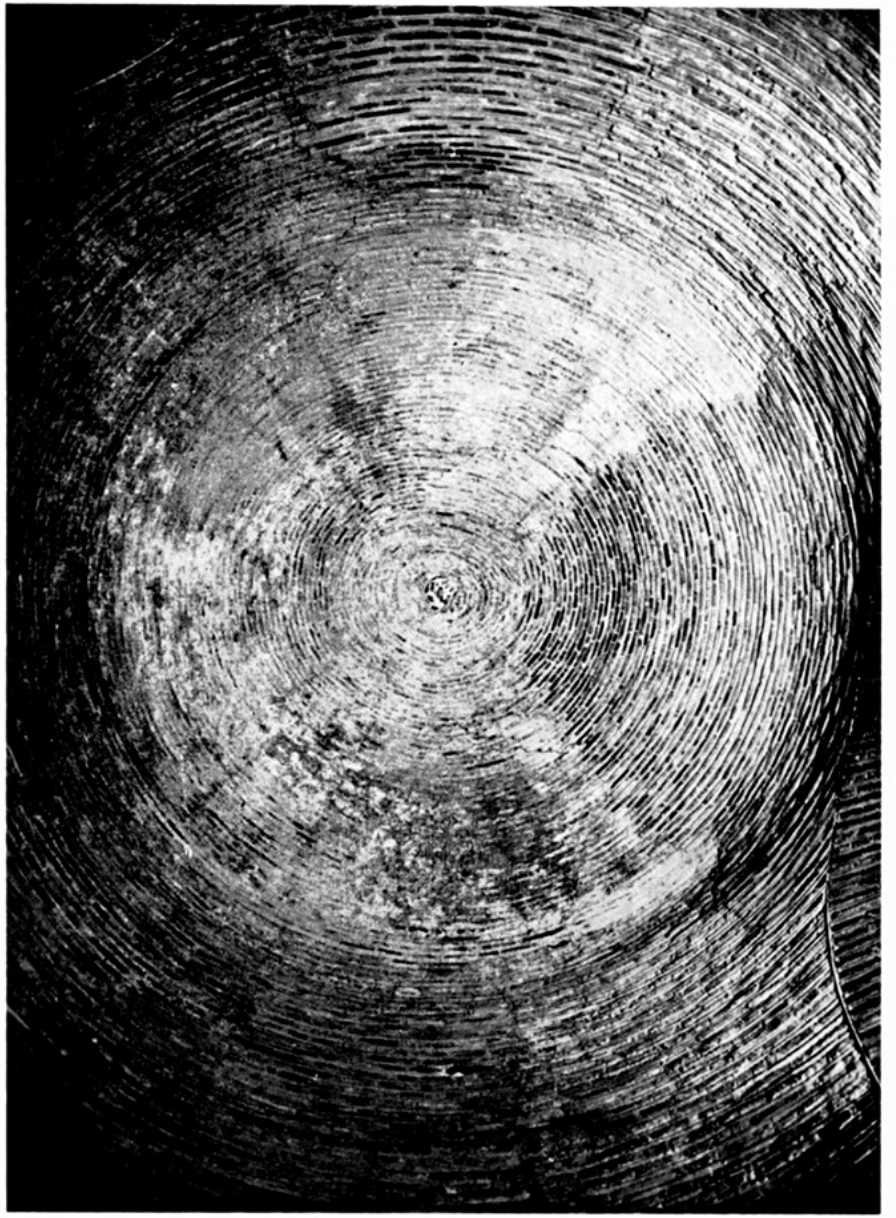


Abb. 22. S. Vitale. Gewölbe des nördlichen Treppenturmes

Abb. 23. S. Giovanni Evangelista. Fenstergalerie der Apsis

Abb. 24. S. Giovanni Evangelista. Kämpfer-Gesims

Abb. 25. Baptisterium der Kathedrale. Gewölbe

Abb. 26. S. Giovanni Evangelista. Kämpfer

Abb. 27. Museo nazionale. Kämpferkapitell

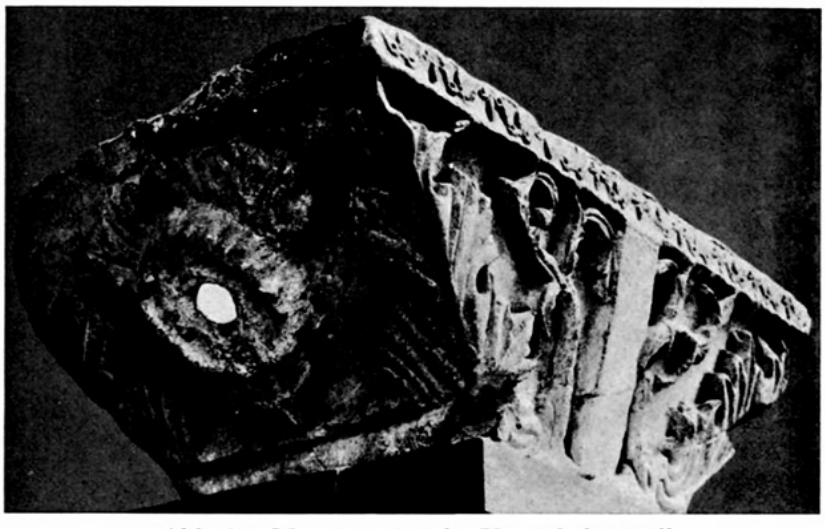


Abb. 28. Museo nazionale. Kämpferkapitell

Abb. 29. S. Francesco. Kapitell

Abb. 30. S. Apollinare Nuovo. Kapitell

Abb. 31. S. Maria Maggiore. Kapitell

Abb. 32. S. Maria Maggiore. Kapitell

Abb. 33. Baptisterium der Kathedrale. Kapitell

Abb. 34. S. Agata. Kapitell

Abb. 35. Piazza del Popolo. Kapitell

Abb. 36. Piazza del Popolo. Kapitell

Abb. 37. Museo nazionale. Kapitell

Abb. 38. S. Apollinare in Classe. Kapitell

Abb. 39. S. Apollinare in Classe. Kapitell

Abb. 40

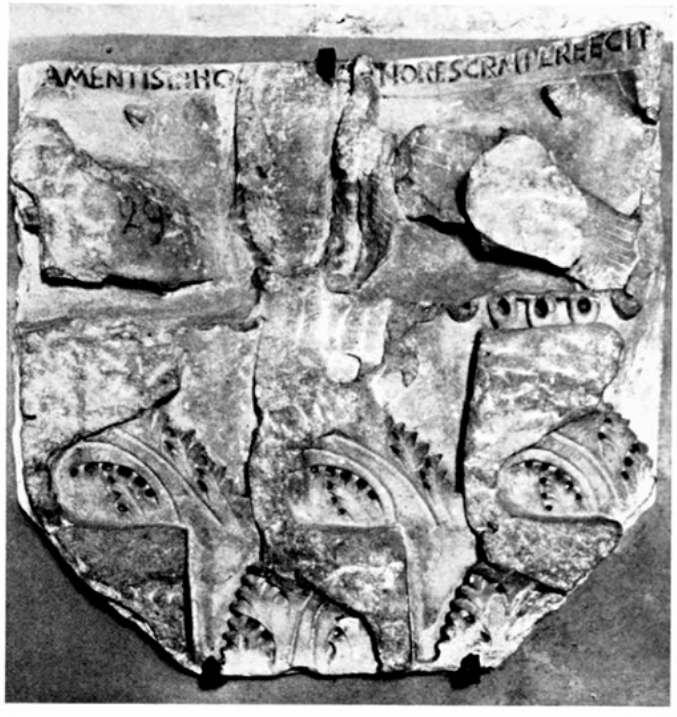


Abb. 41

Abb. 40–41. Museo arcivescovile. Zweizonen-Pilasterkapitelle

Abb. 42

Abb. 43

Abb. 42–43. Ausschnitte von Abb. 40

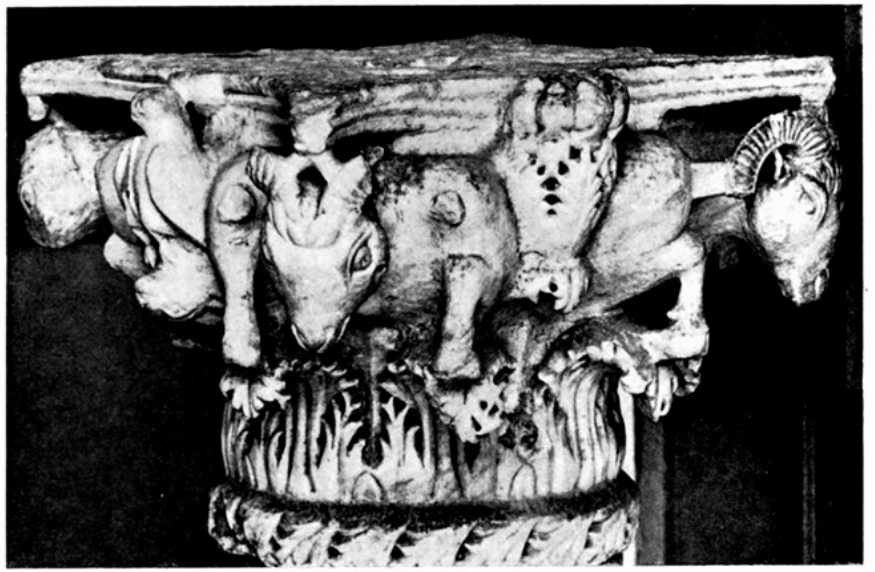


Abb. 44

Abb. 45

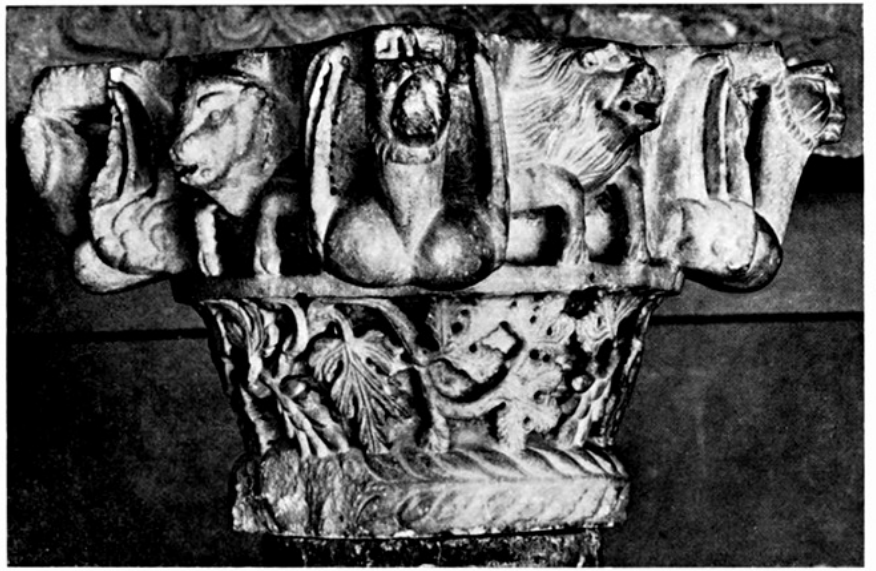


Abb. 46

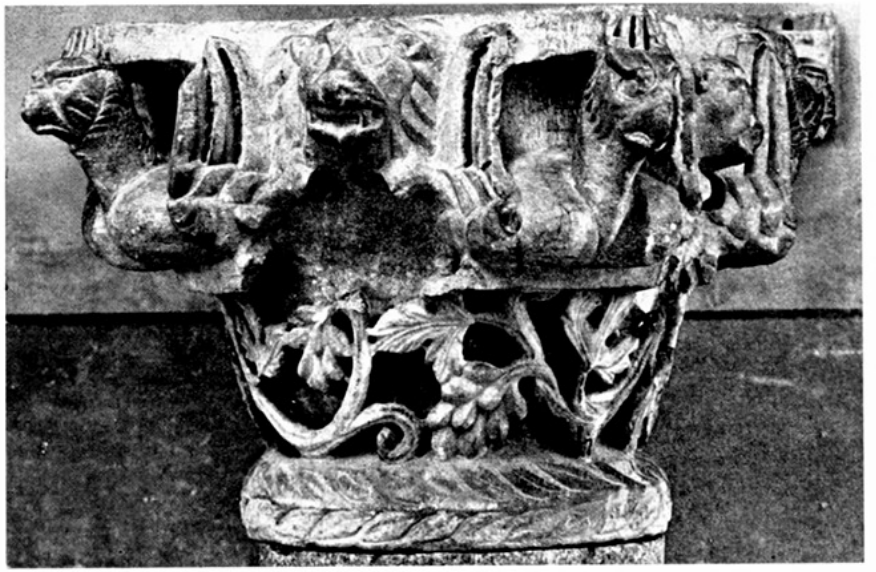


Abb. 47

Abb. 44–47. Museo arcivescovile. Zweizonen-Kapitelle

Abb. 48

Abb. 49

Abb. 48–49. S. Apollinare Nuovo. Kapitelle des Ciboriums

Abb. 50. Museo nazionale. Kapitell aus S. Michele in Africisco

Abb. 51. Museo nazionale. Großes Kapitell

Abb. 52

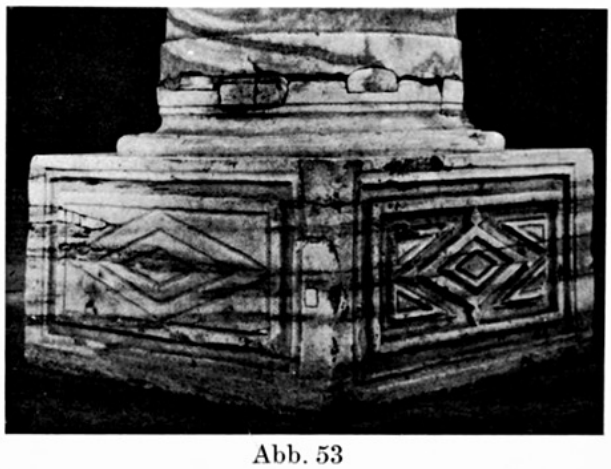


Abb. 53

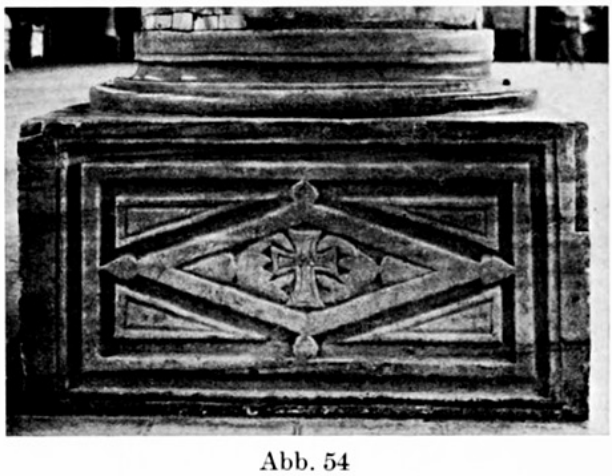


Abb. 54

Abb. 52–54. S. Apollinare in Classe. Kapitell und Postamentbasen

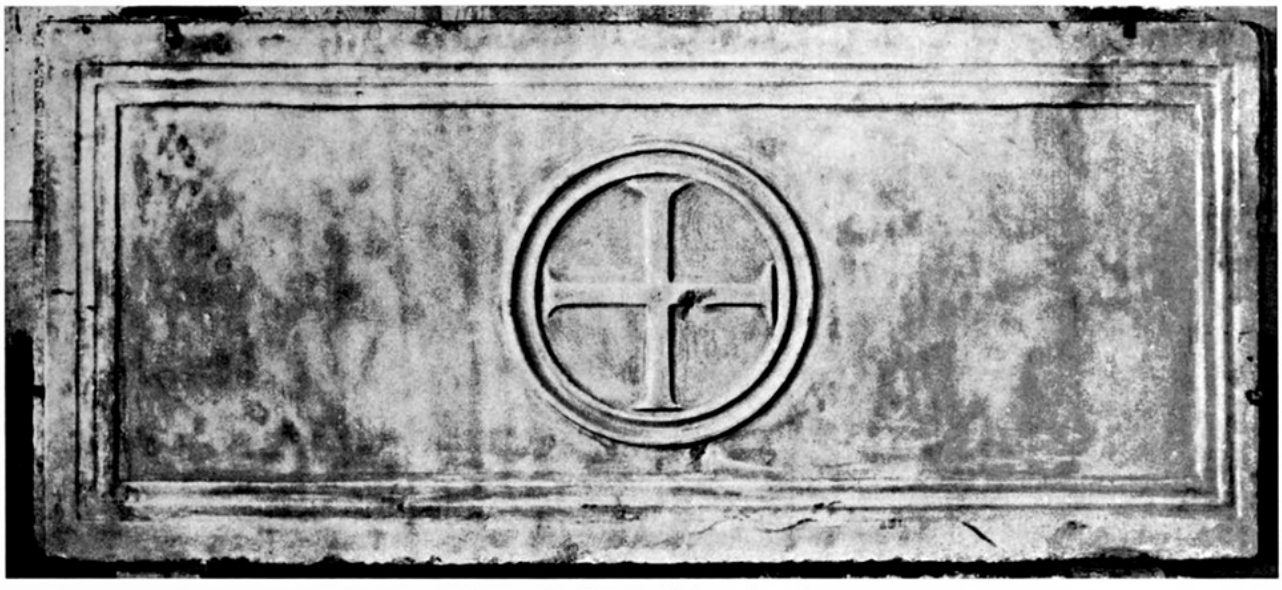


Abb. 55. S. Agata. Schrankenplatte

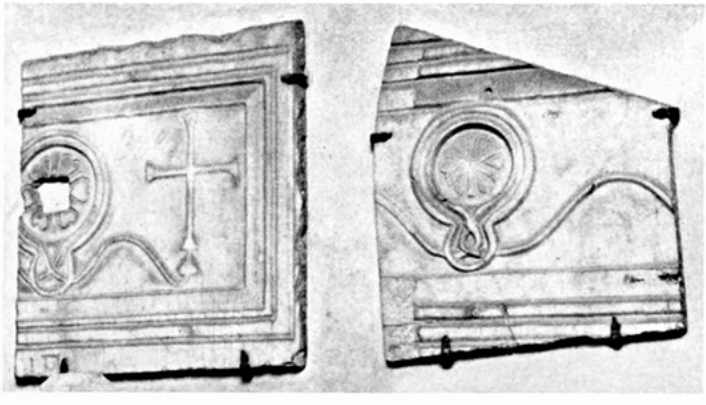


Abb. 56. Museo nazionale. Schrankenplatten

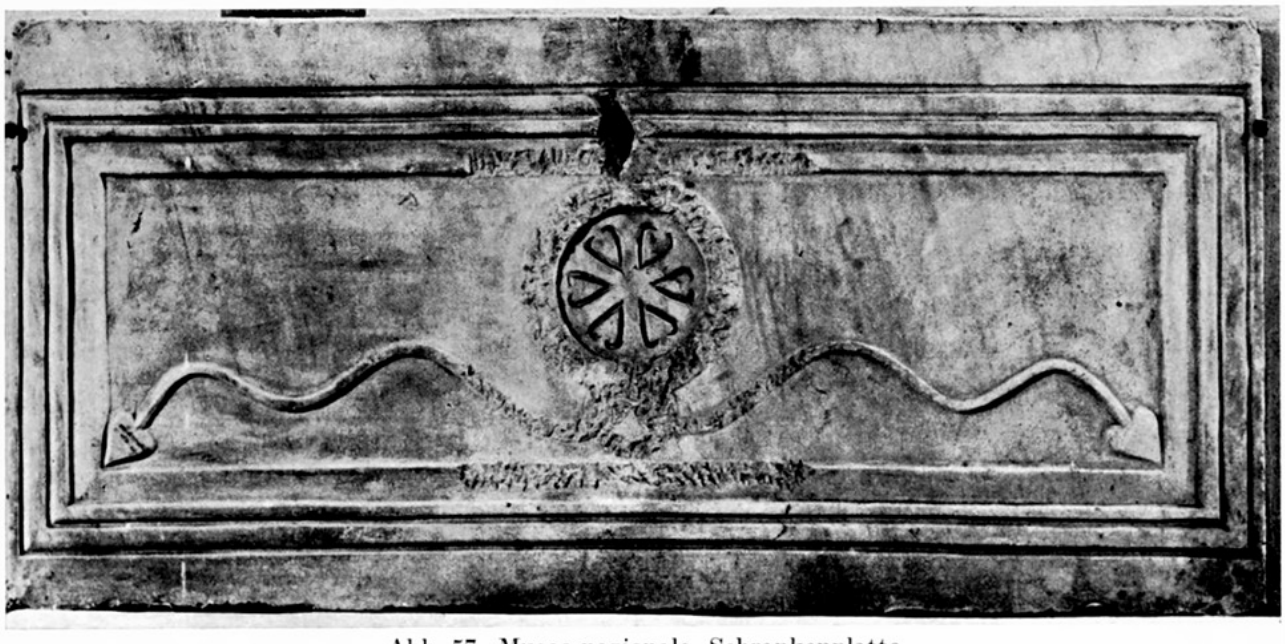


Abb. 57. Museo nazionale. Schrankenplatte

Abb. 58. S. Agata. Schrankenplatte

Abb. 59

Abb. 60

Abb. 59–60. S. Agata. Fragmente von Schrankenplatten

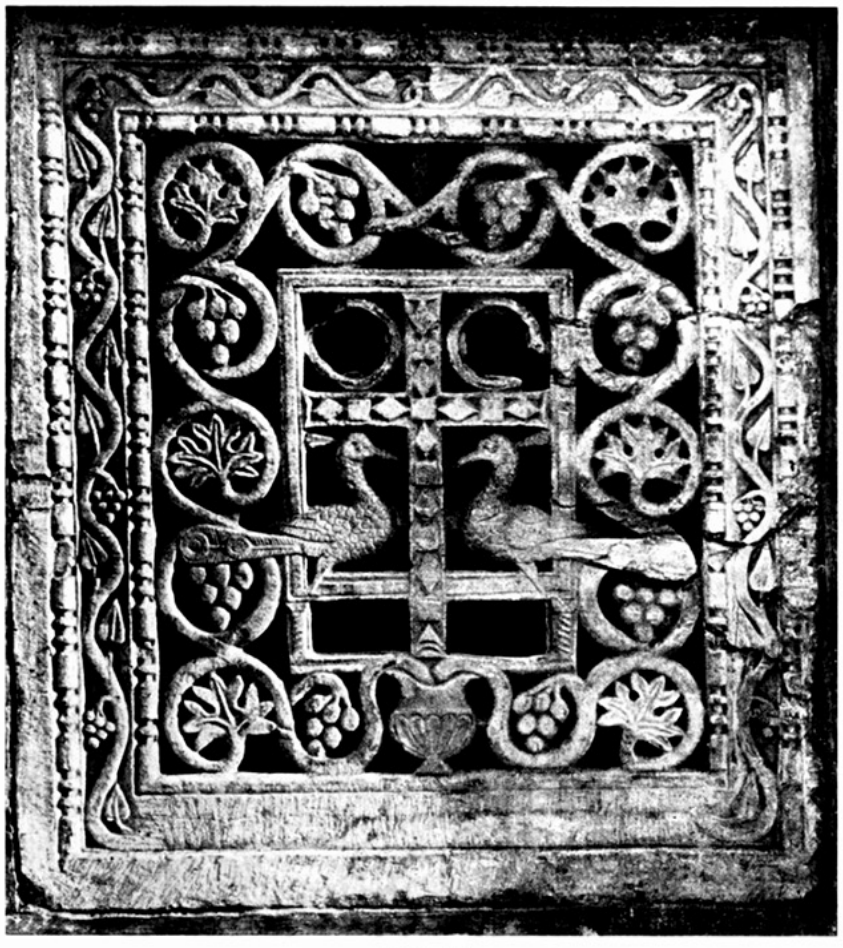


Abb. 61

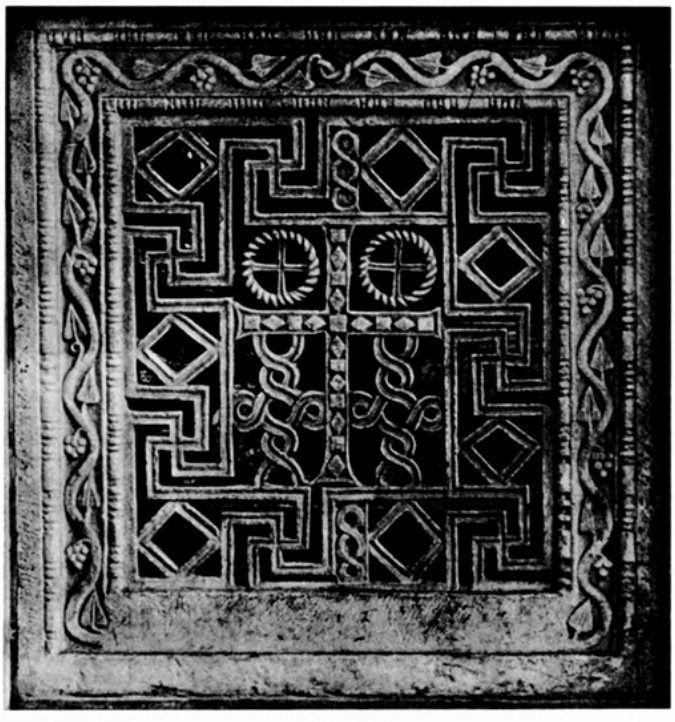


Abb. 62.

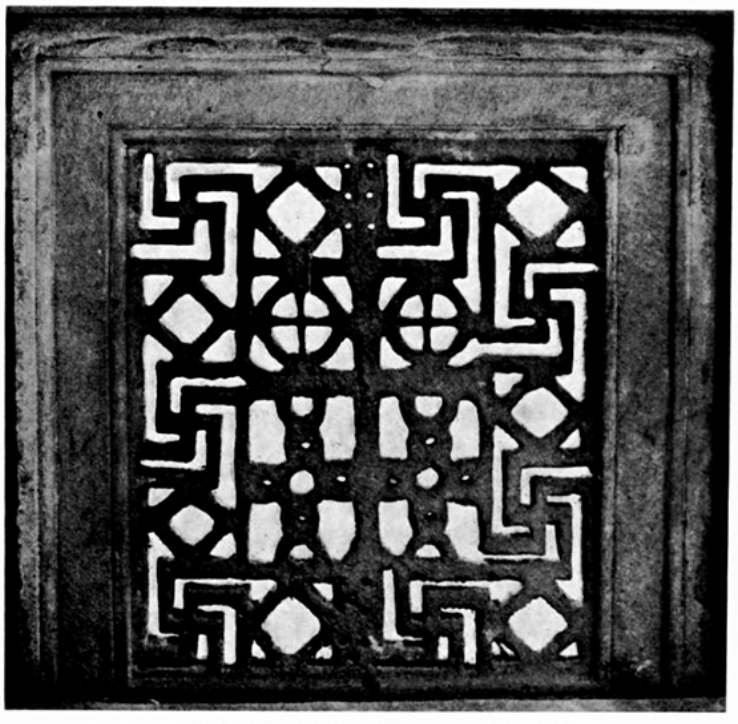


Abb. 63. Rückseite von Abb. 62

Abb. 61–63. S. Apollinare Nuovo. Schrankenplatten

Abb. 64.

Abb. 65. Rückseite von Abb. 64

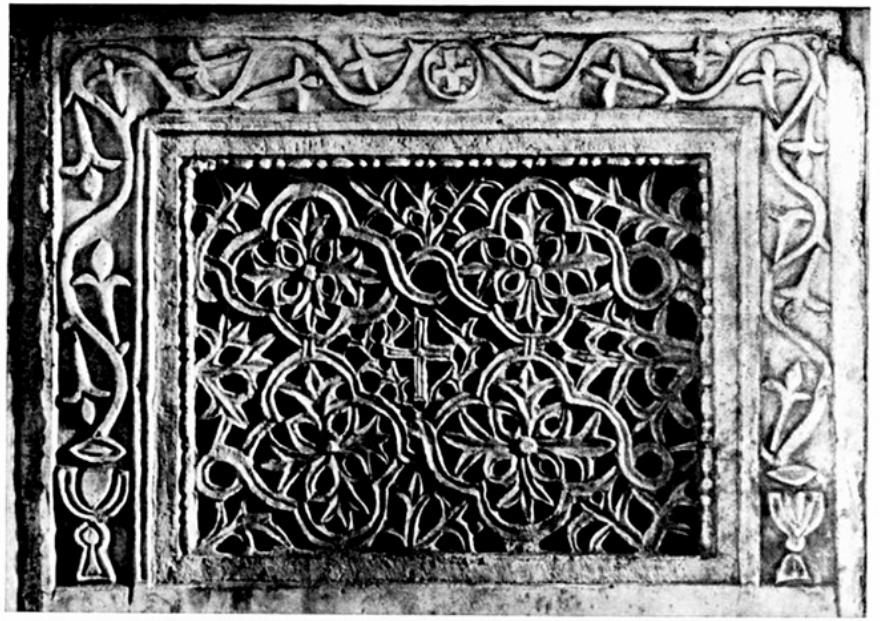


Abb. 66.

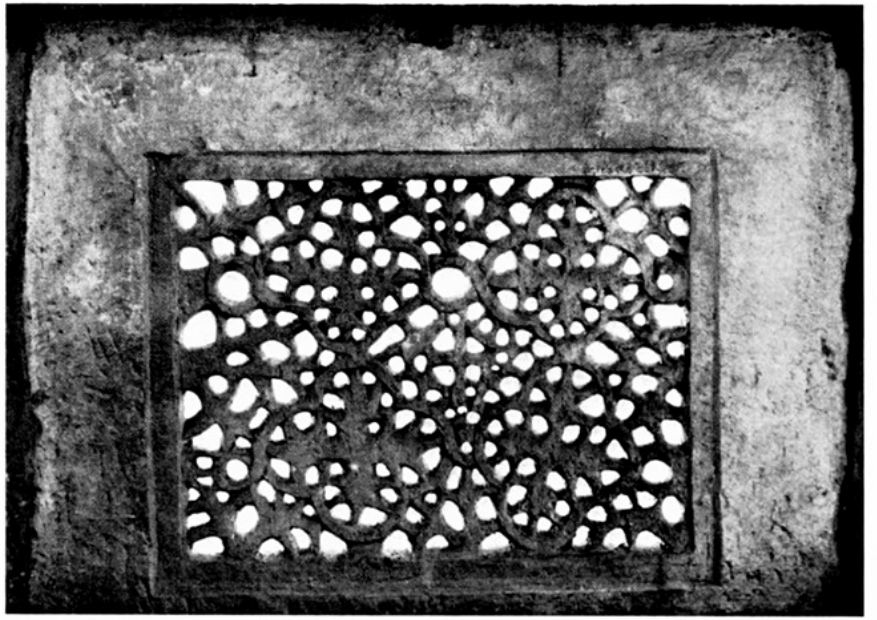


Abb. 67. Rückseite von Abb. 66

Abb. 64–67. S. Apollinare Nuovo. Schrankenplatten

Abb. 68

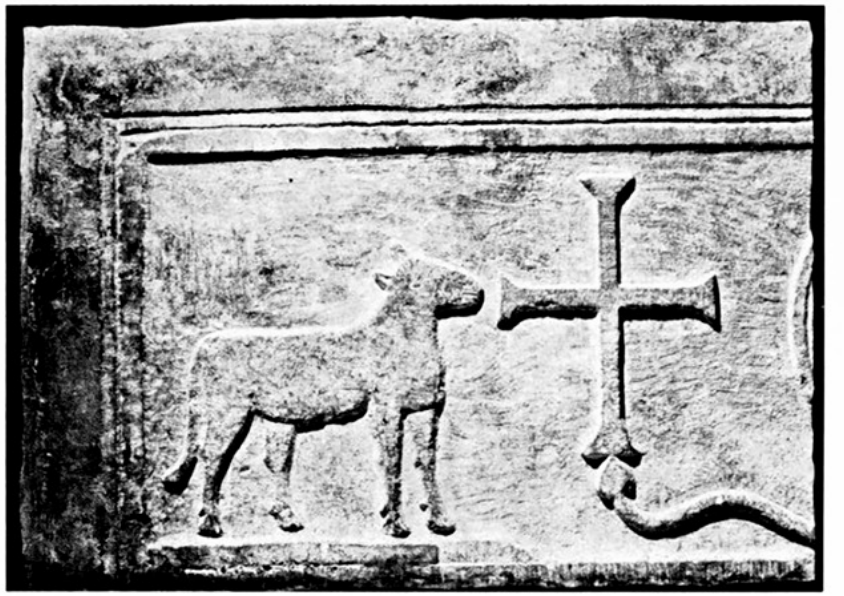


Abb. 69. Baptisterium der Kathedrale. Fragmentierte Schrankenplatte

Abb. 68 u. 70. S. Francesco. Fragmente von Platten

Abb. 71. Museo arcivescovile. Schrankenplatte

Abb. 72

Abb. 73

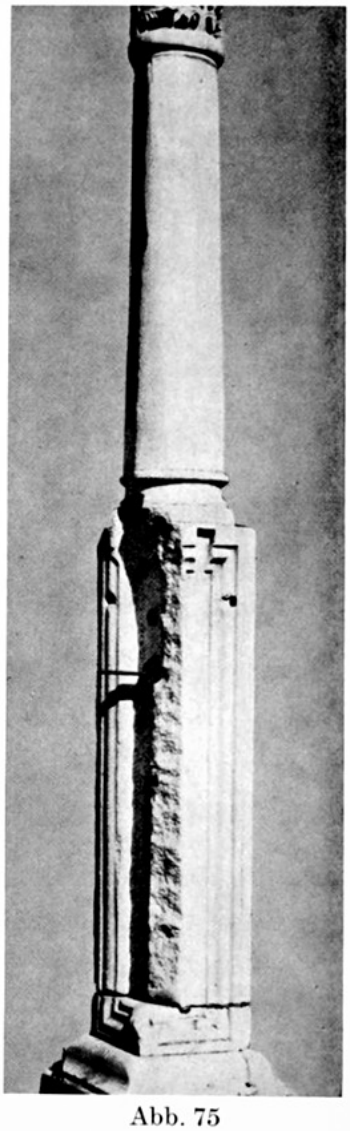


Abb. 75

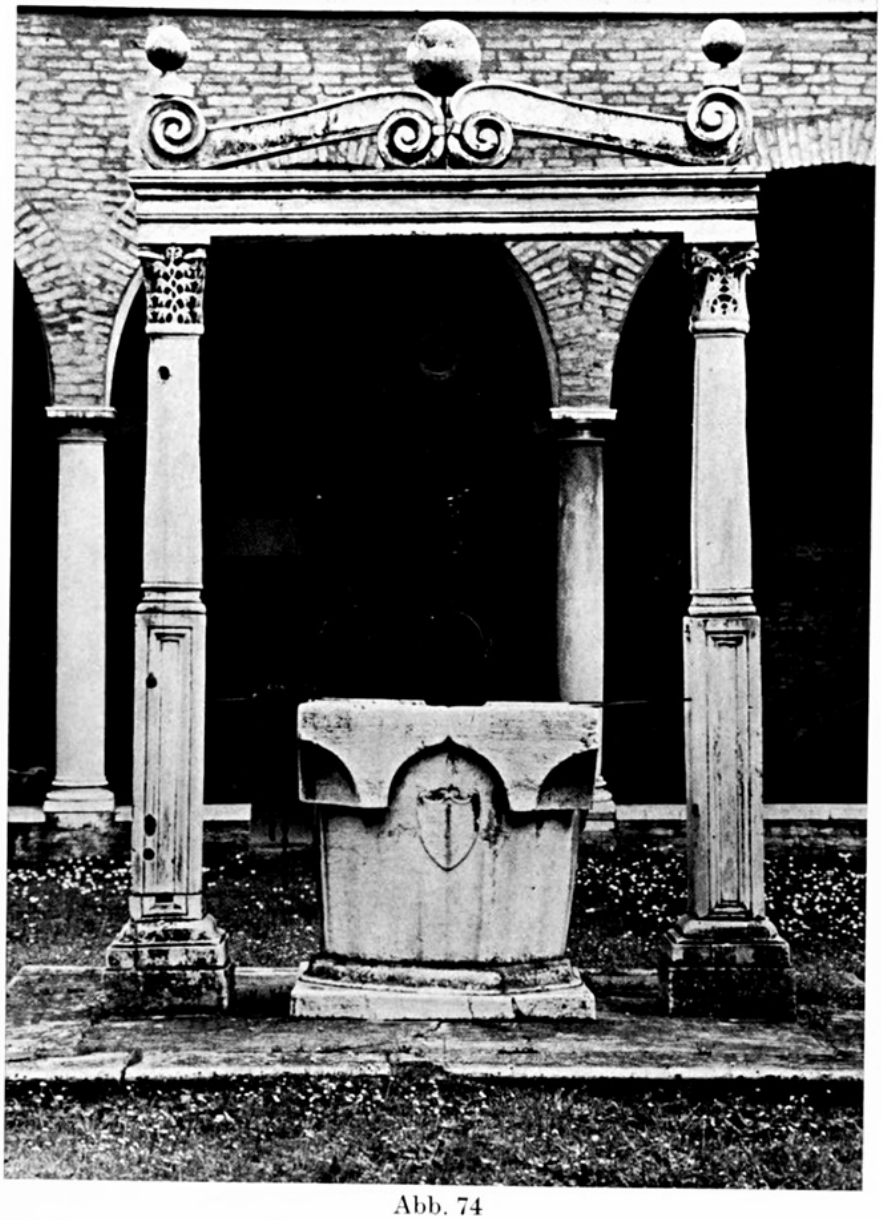


Abb. 74

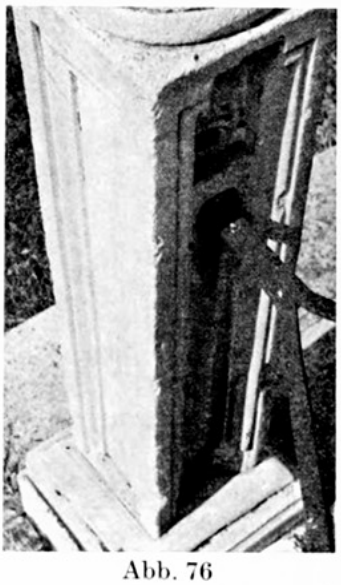


Abb. 76

Abb. 72–76. S. Francesco, Kreuzgang. Zwei Schrankenpfosten aus S. Vitale

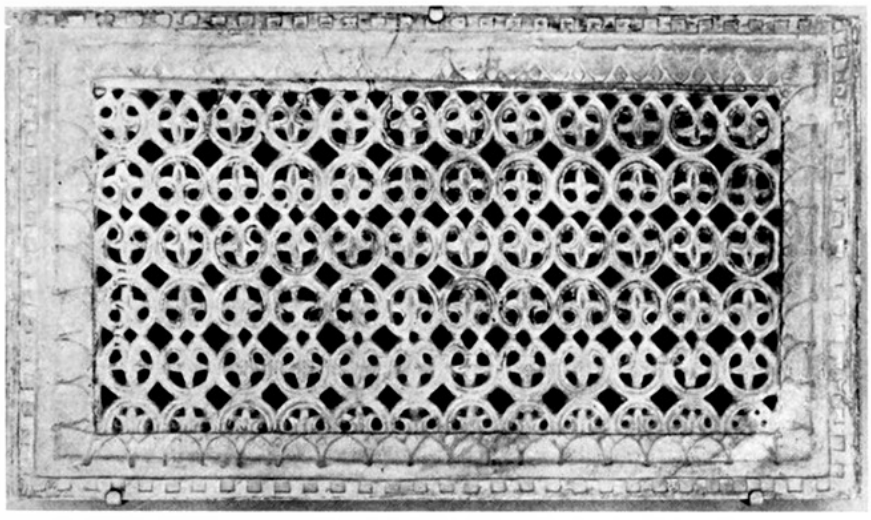


Abb. 77

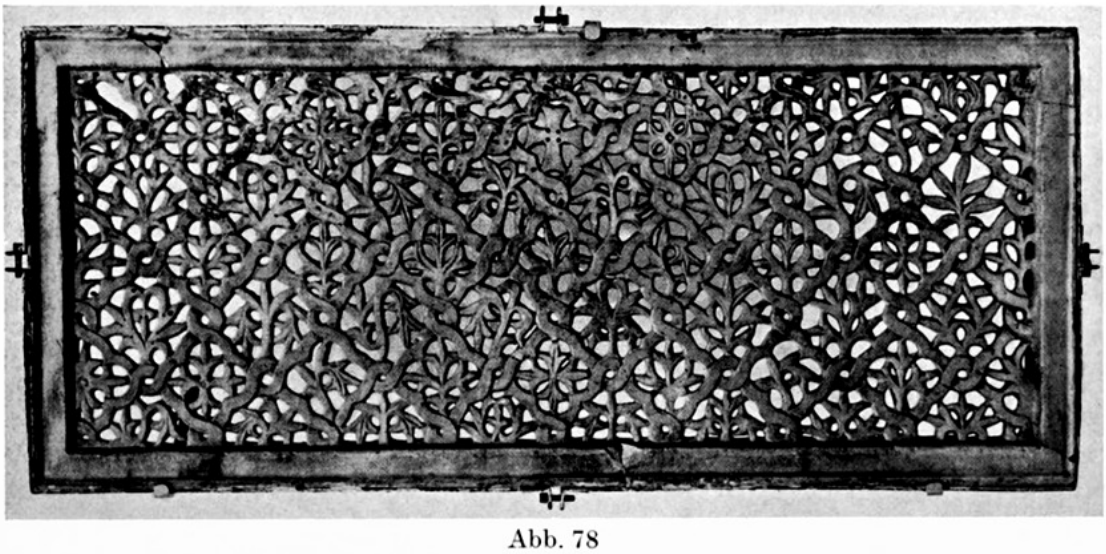


Abb. 78

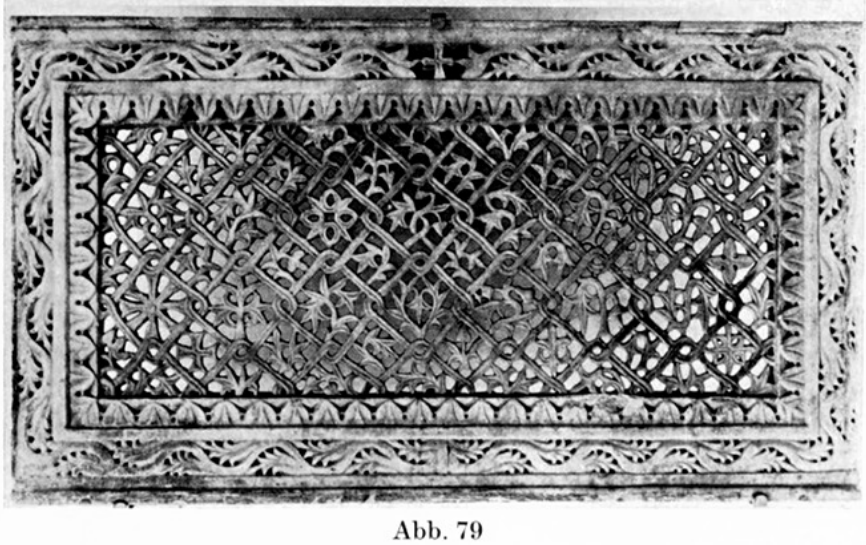


Abb. 79

Abb. 77–79. Museo nazionale. Schrankenplatten aus S. Vitale

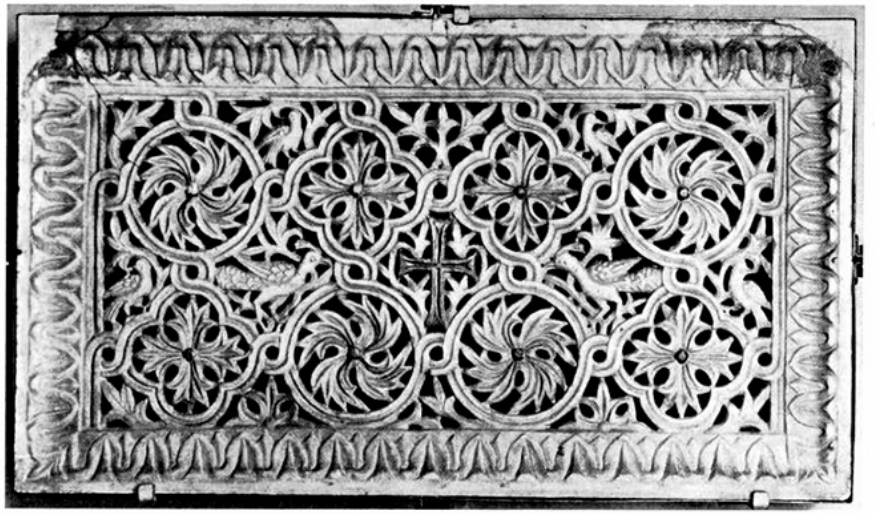


Abb. 80. Museo nazionale. Schrankenplatte

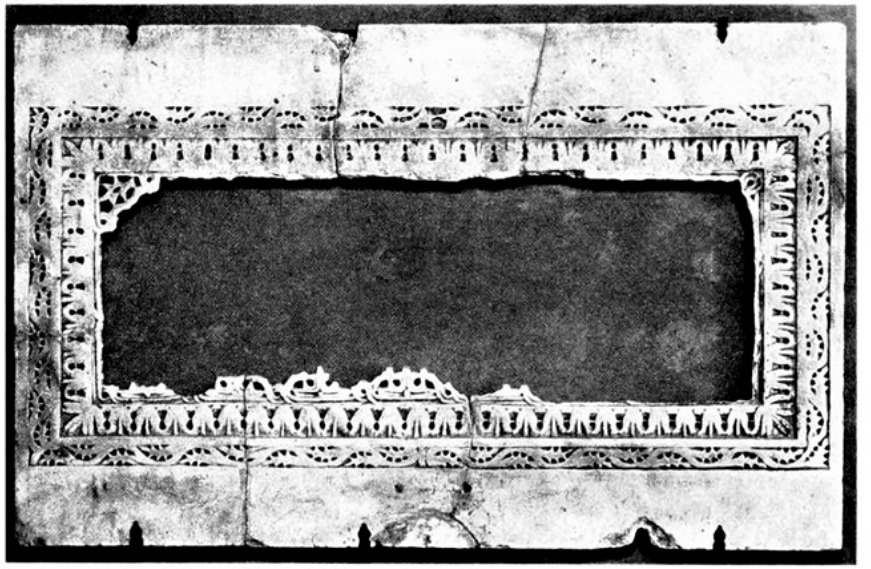


Abb. 81

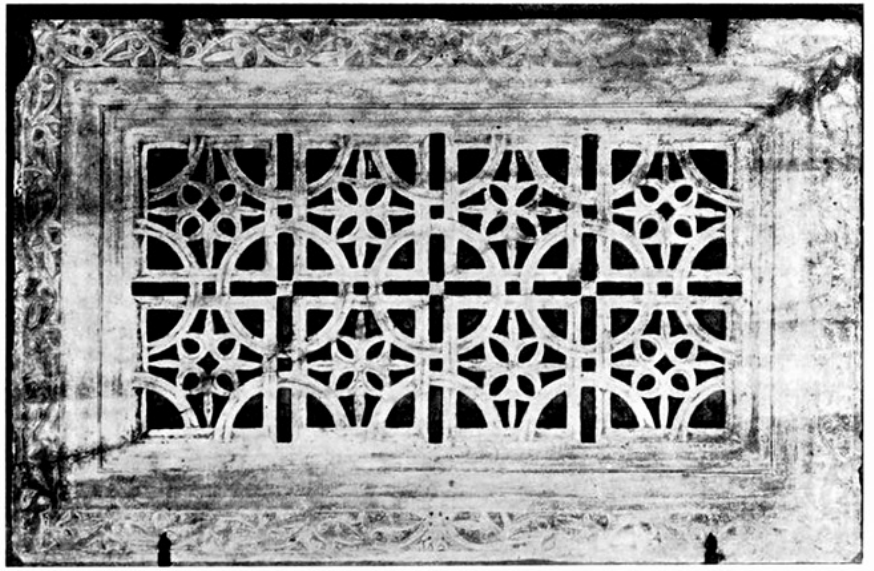


Abb. 82

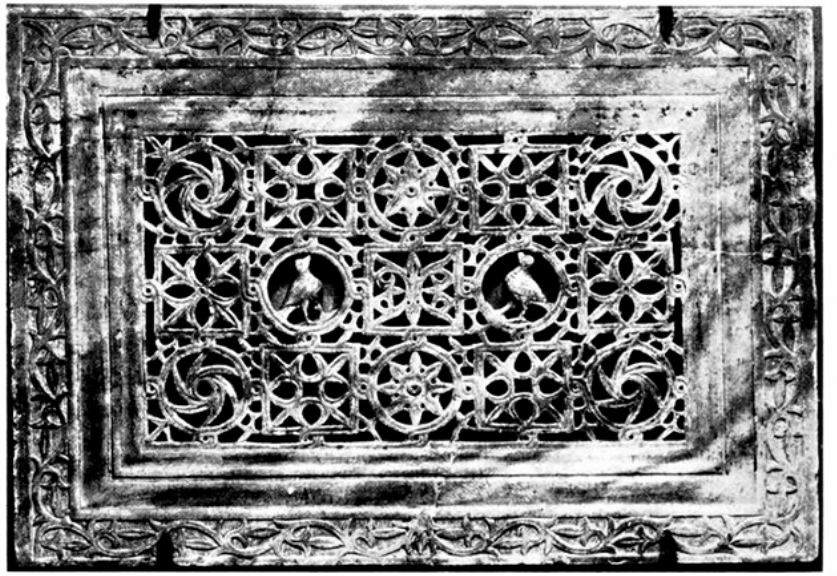


Abb. 83

Abb. 81–83. Museo arcivescovile. Schrankenplatten aus der Kathedrale

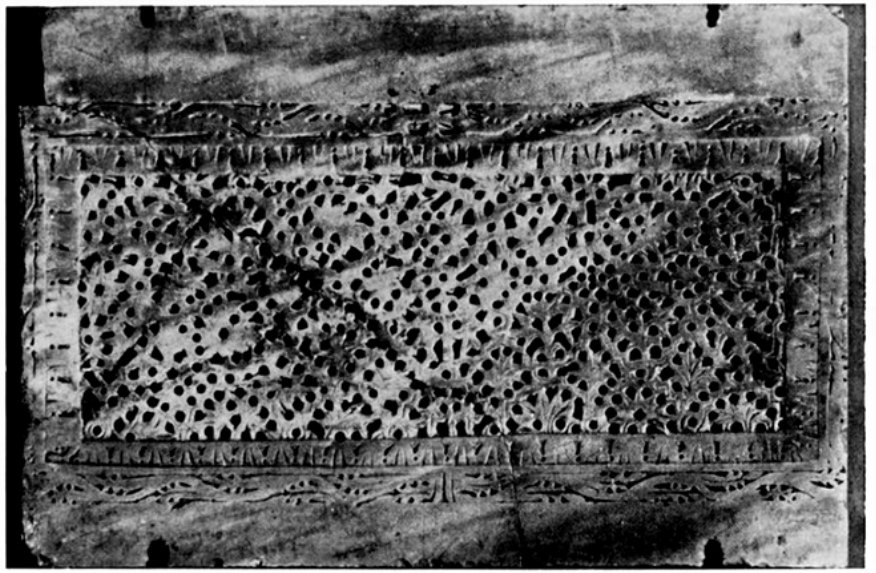


Abb. 84

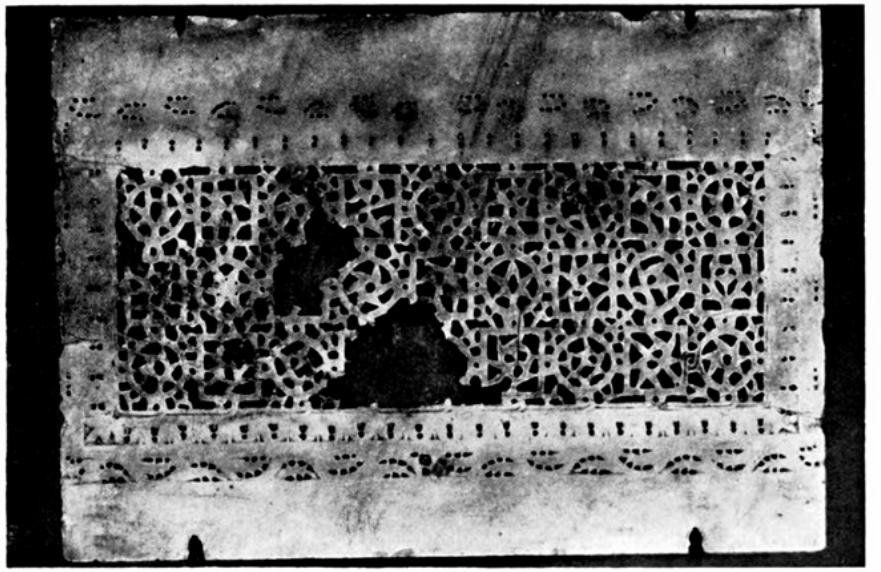


Abb. 85

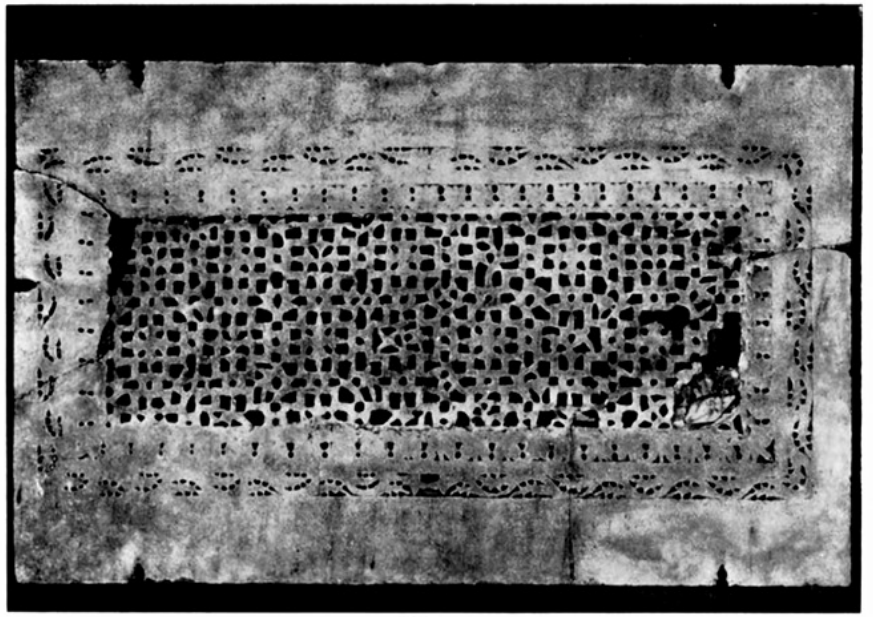


Abb. 86.

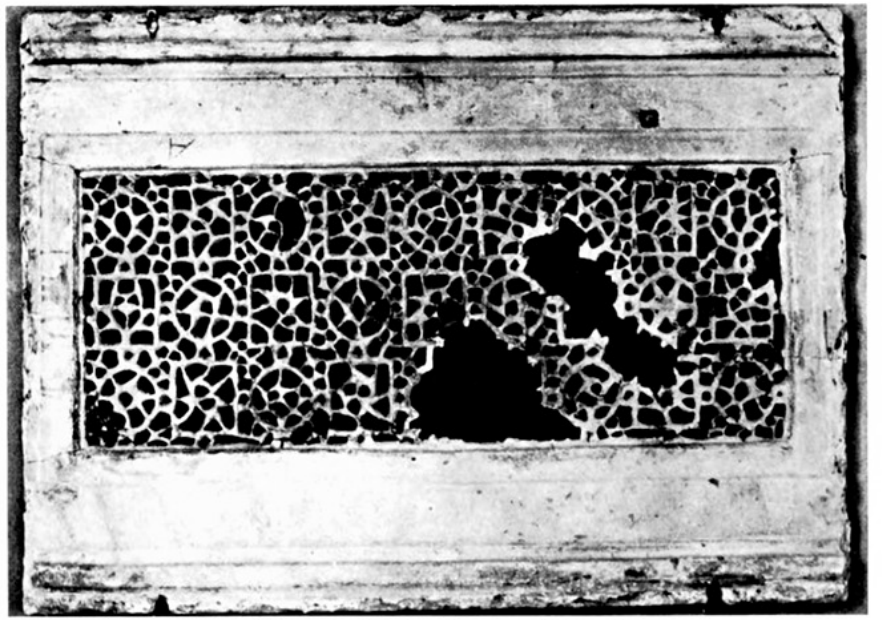


Abb. 87. Rückseite von Abb. 85

Abb. 84–87. Museo arcivescovile. Schrankenplatten aus der Kathedrale

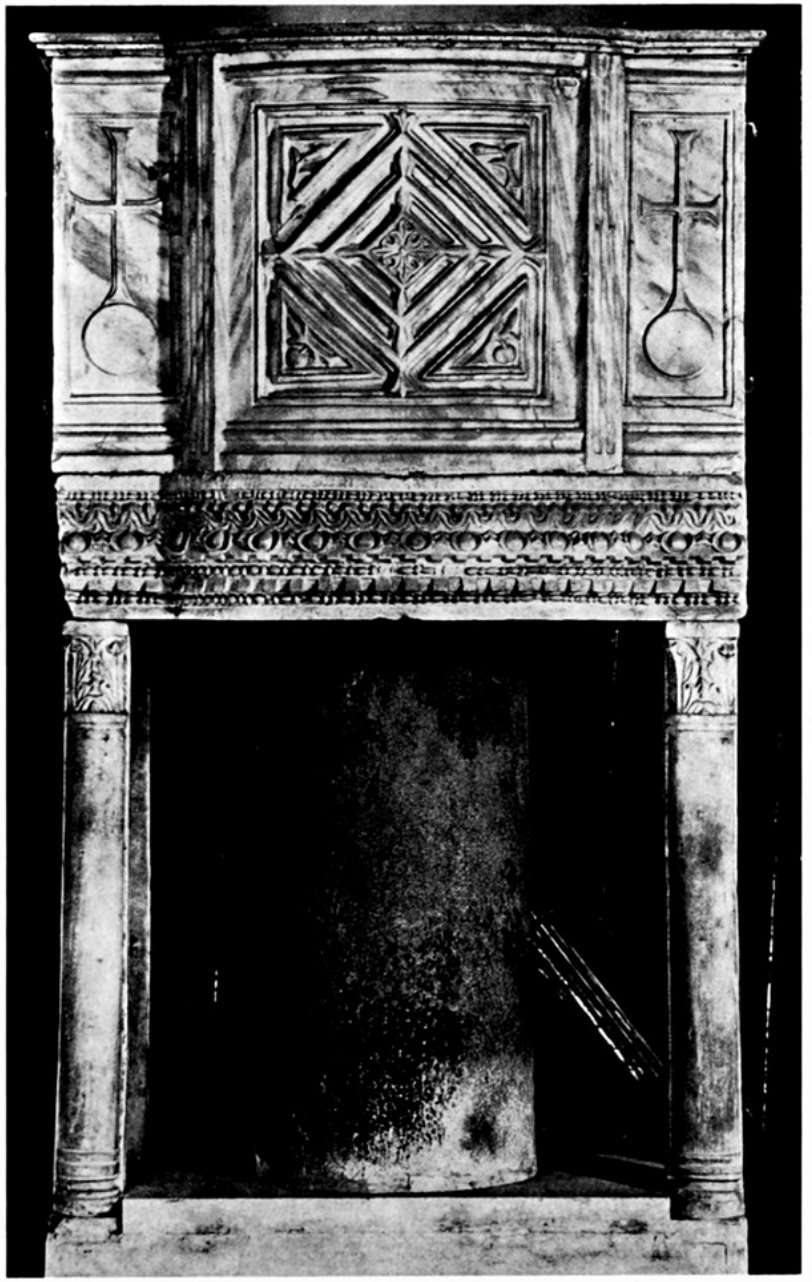


Abb. 88

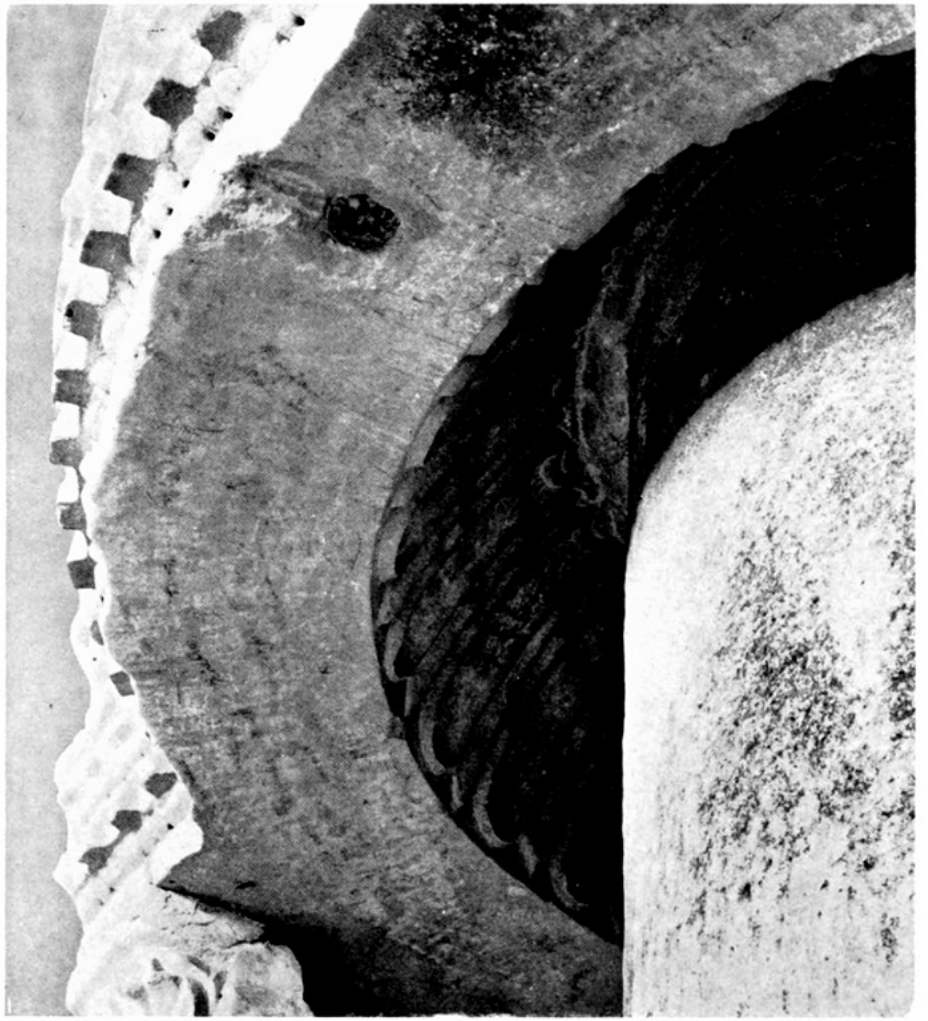


Abb. 89

Abb. 88–89. S. Apollinare Nuovo. Ambo, Front und Untersicht

Abb. 90

Abb. 91

Abb. 90–91. S. Spirito. Ambo, von der Dekoration der Rückseite

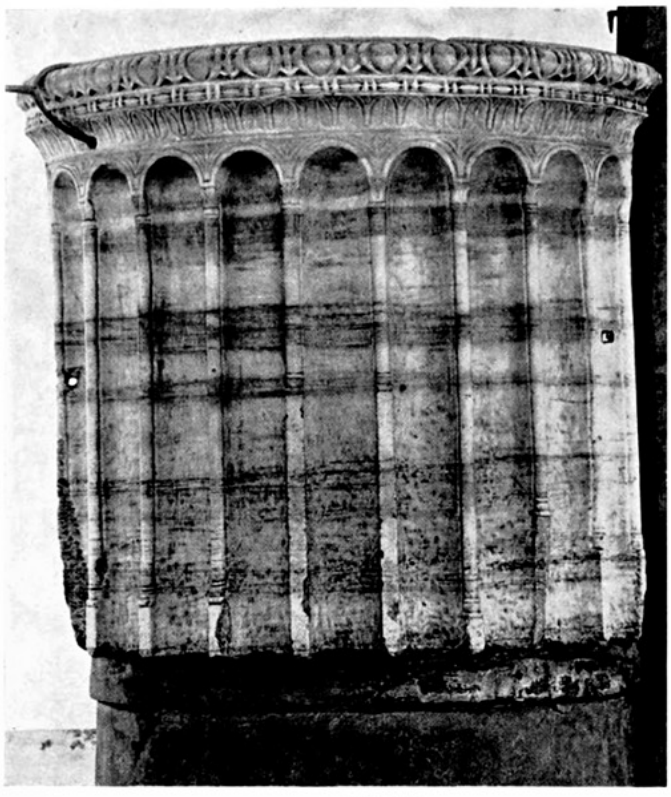


Abb. 92

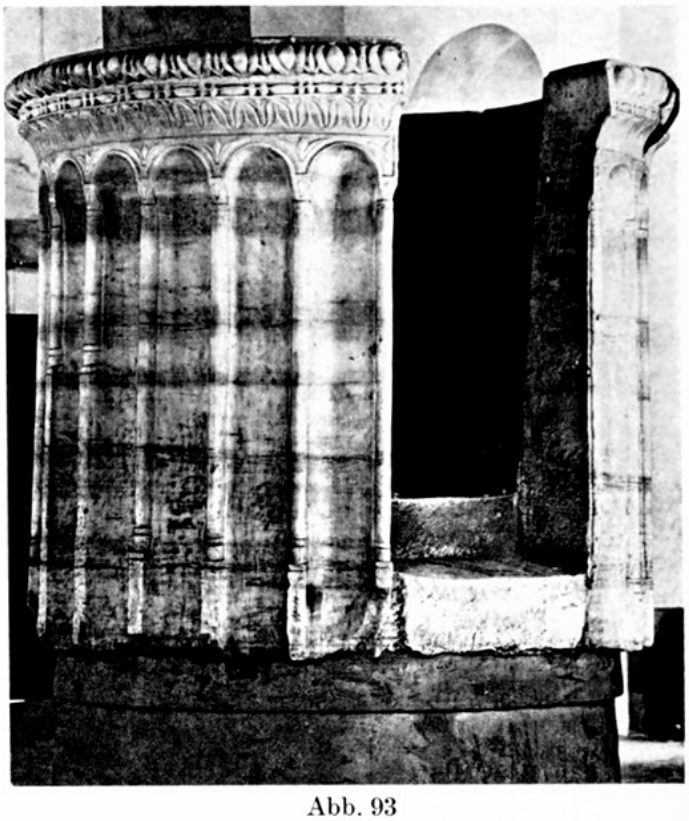


Abb. 93

Abb. 92–93. S. Agata. Ambo, Front und Einlaß

Abb. 94

Abb. 95

Abb. 94–95. Baptisterium der Kathedrale. Ambo, Front und Einlaß

Abb. 96

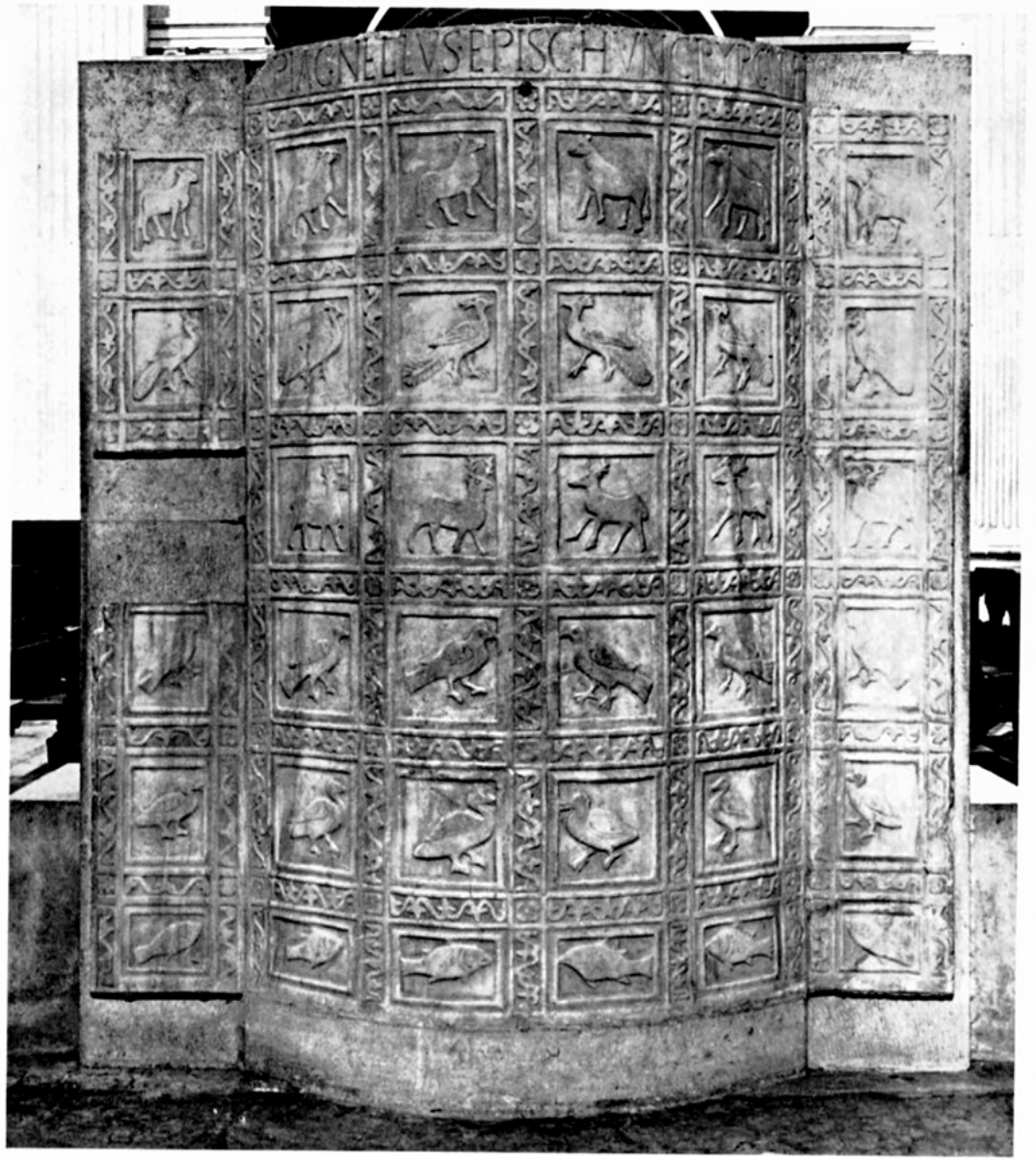


Abb. 97

Abb. 96–97. Kathedrale. Ambo des Erzbischofs Agnellus, Front und Rückseite

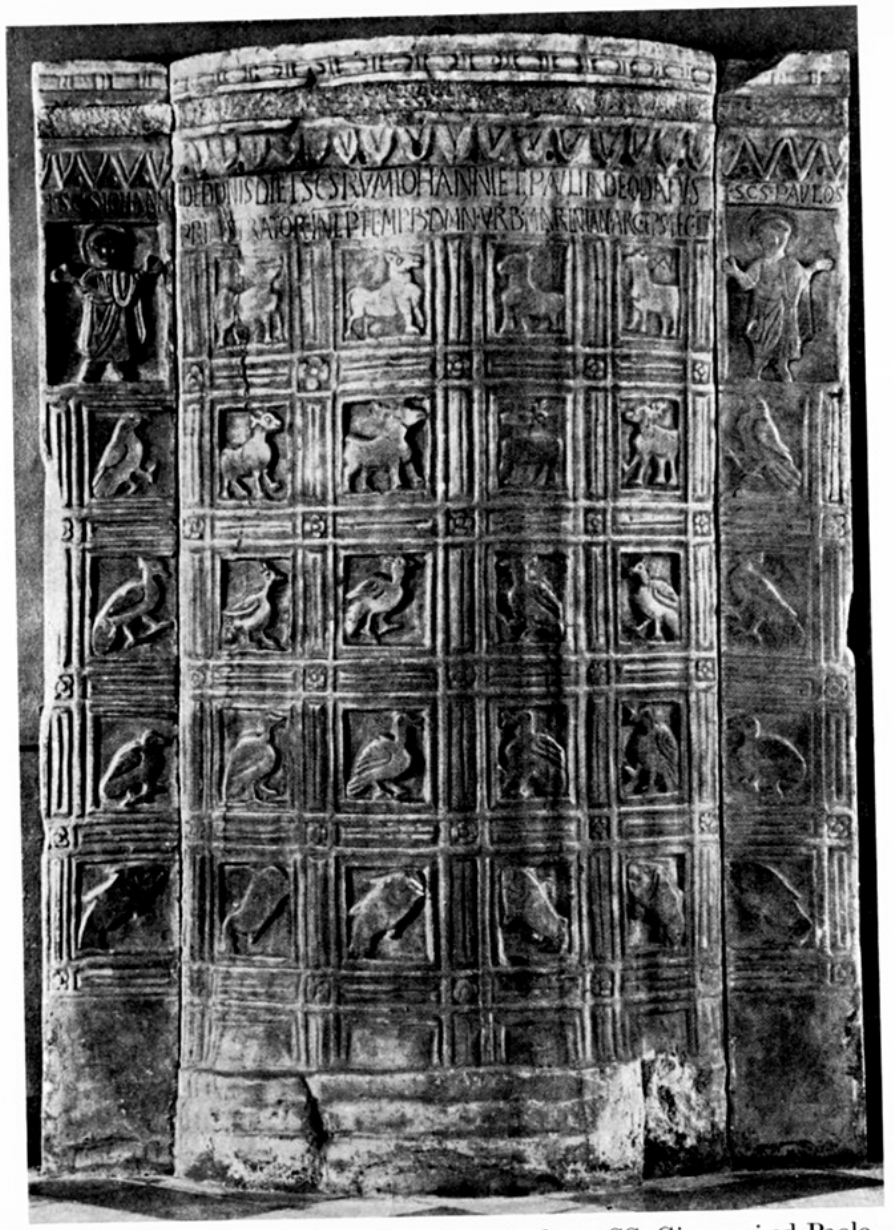


Abb. 98. Museo arcivescovile. Ambo-Wand aus SS. Giovanni ed Paolo

Abb. 99

Abb. 100

Abb. 101

Abb. 99–101. Museo nazionale. Fragmente von Ambonen

Abb. 102

Abb. 103

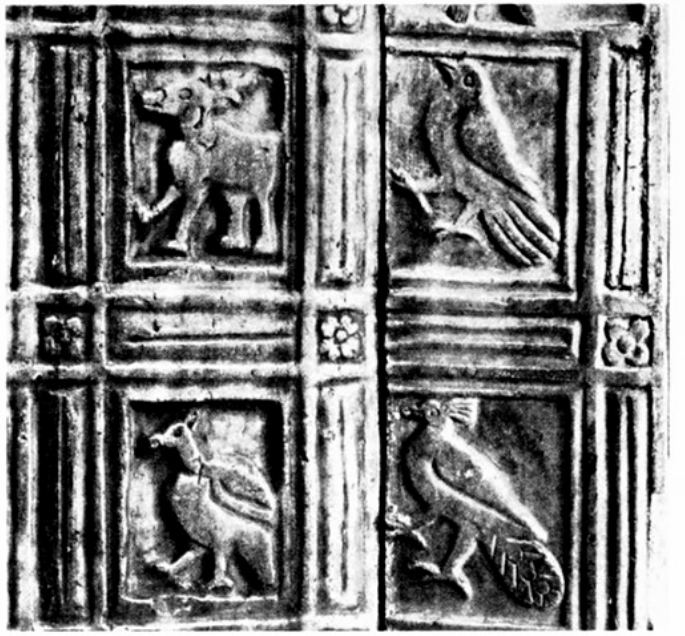


Abb. 104

Abb. 102–104. Museo arcivescovile. Ambo aus S. Giovanni e Paolo, Ausschnitte

Abb. 105. Museo nazionale. Fragment eines Ambo

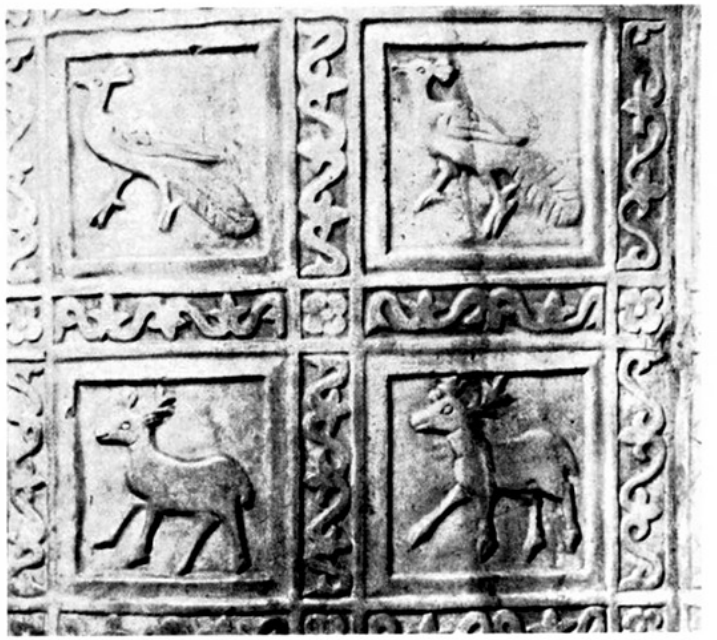


Abb. 106. Kathedrale.
Ambo des Erzbischofs Agnellus, Ausschnitt

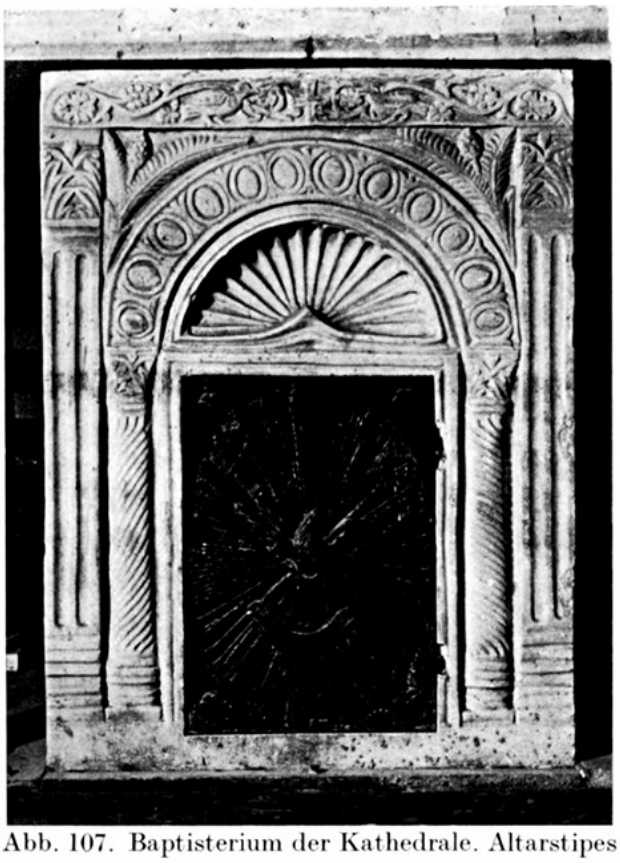


Abb. 107. Baptisterium der Kathedrale. Altarstipes

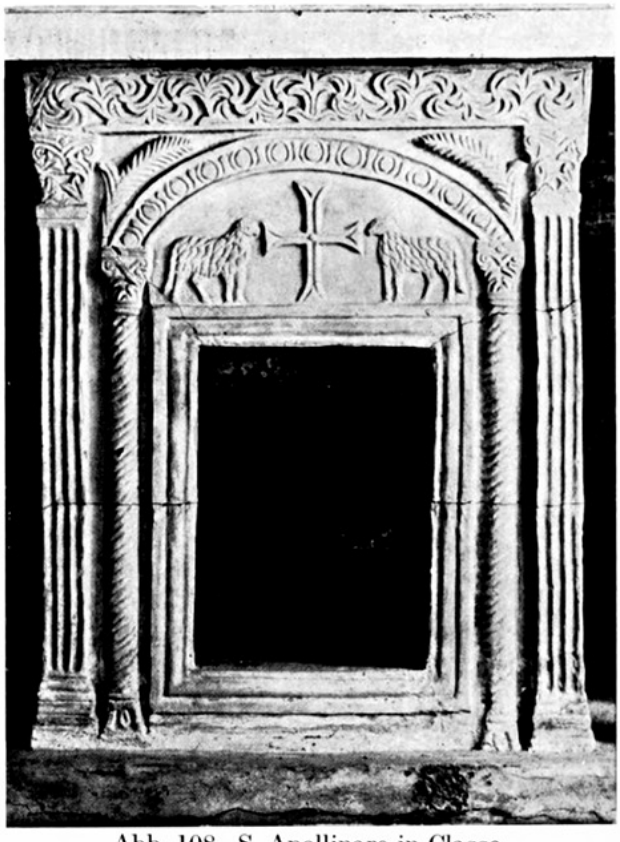


Abb. 108. S. Apollinare in Classe.
Altarstipes im linken Seitenschiff

Abb. 109. S. Apollinare in Classe.
Altarstipes im Mittelschiff

Abb. 110. S. Giovanni Evangelista. Altarstipes

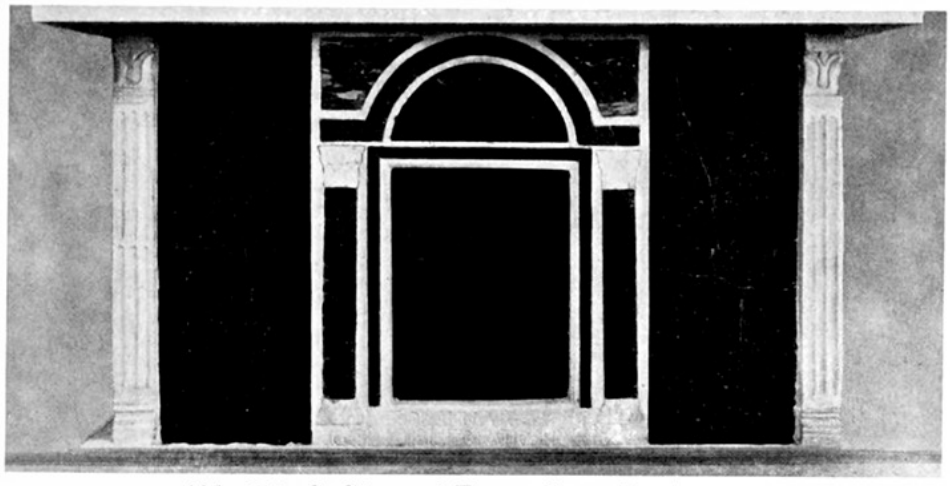


Abb. 111. S. Giovanni Evangelista. Altarkasten

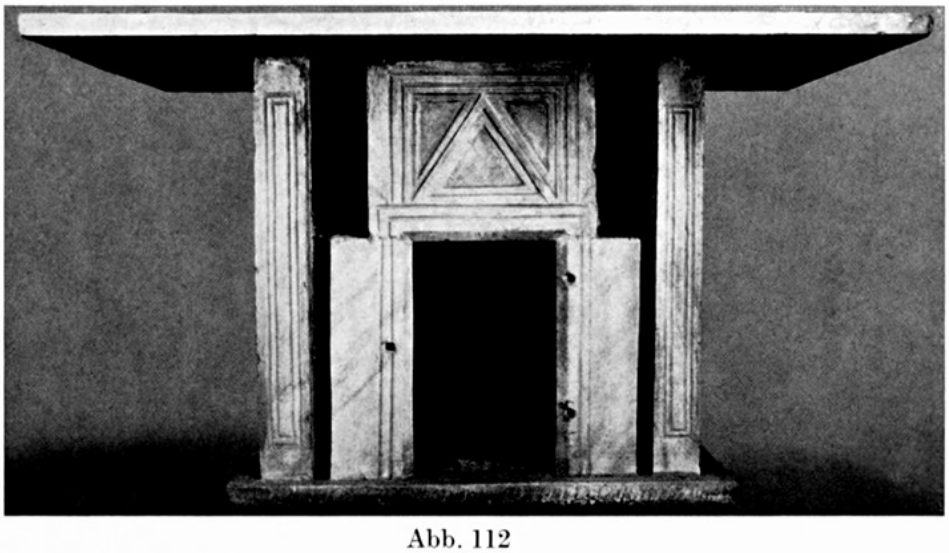


Abb. 112

Abb. 113

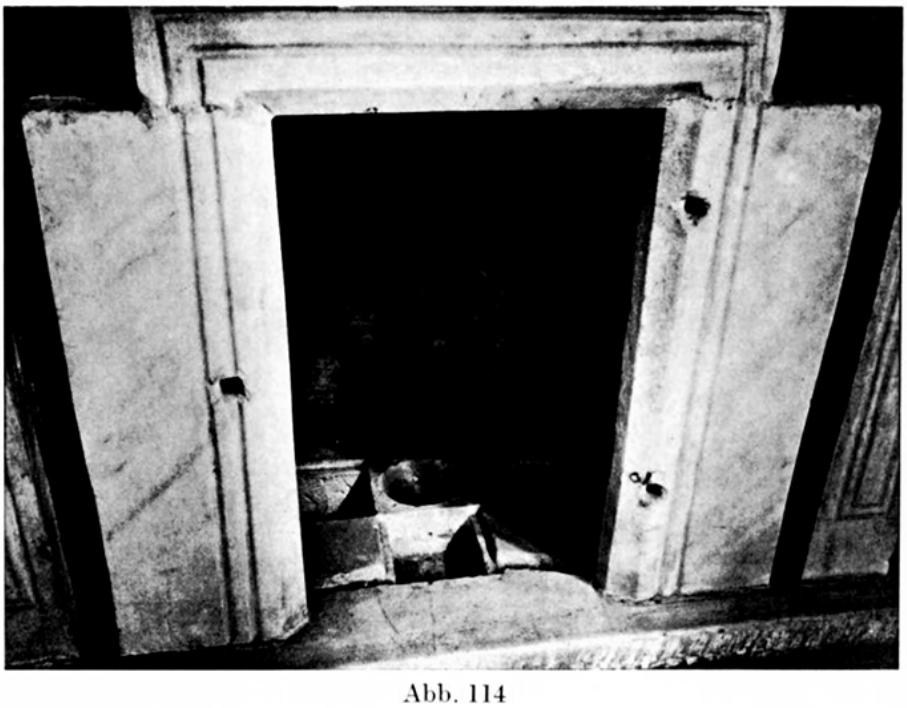


Abb. 114

Abb. 112–114. S. Apollinare Nuovo. Altarkasten, Front, Nebenseite, Inneres

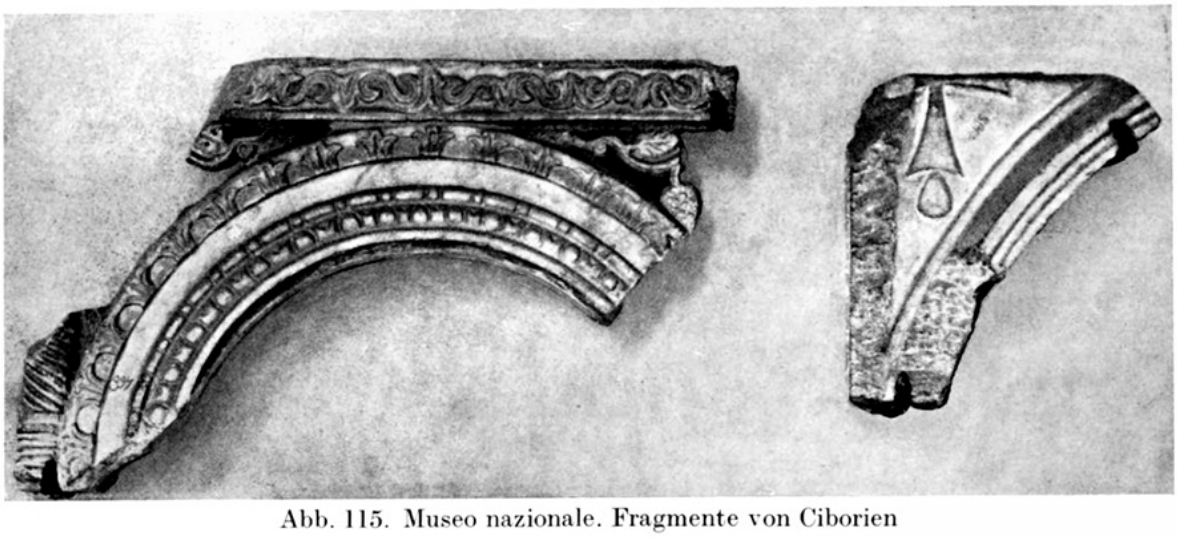


Abb. 115. Museo nazionale. Fragmente von Ciborien

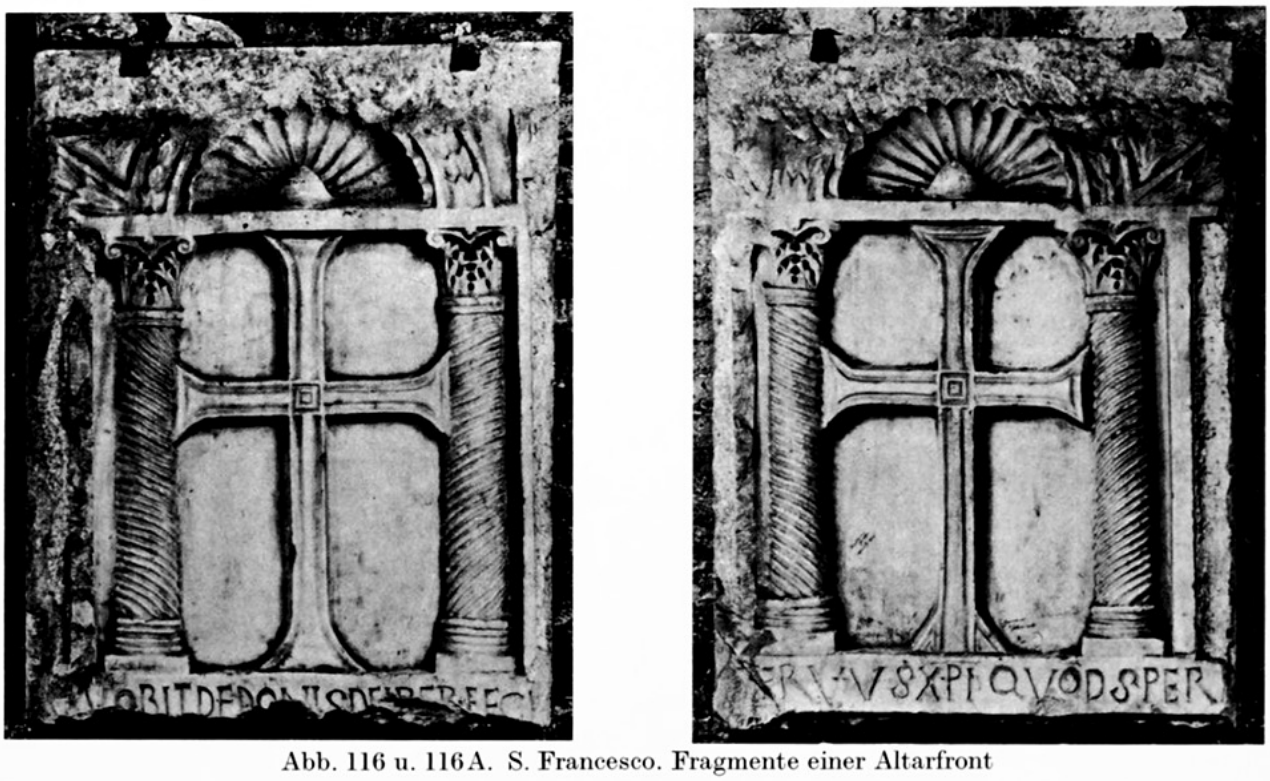


Abb. 116 u. 116A. S. Francesco. Fragmente einer Altarfront

Abb. 117. Museo nazionale. Fragment einer Altarfront

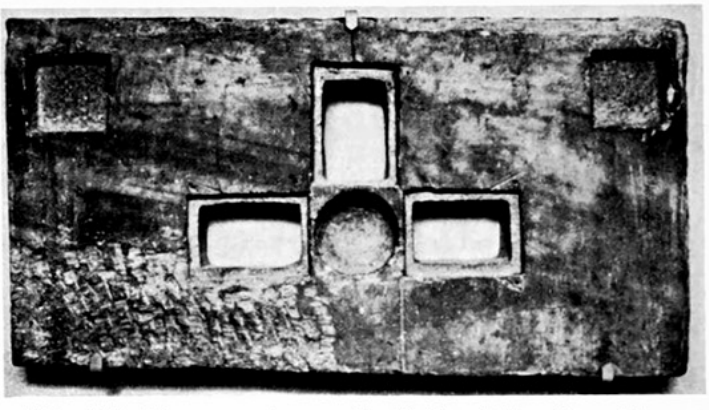


Abb. 118. Museo arcivescovile. Bodenplatte eines Altars

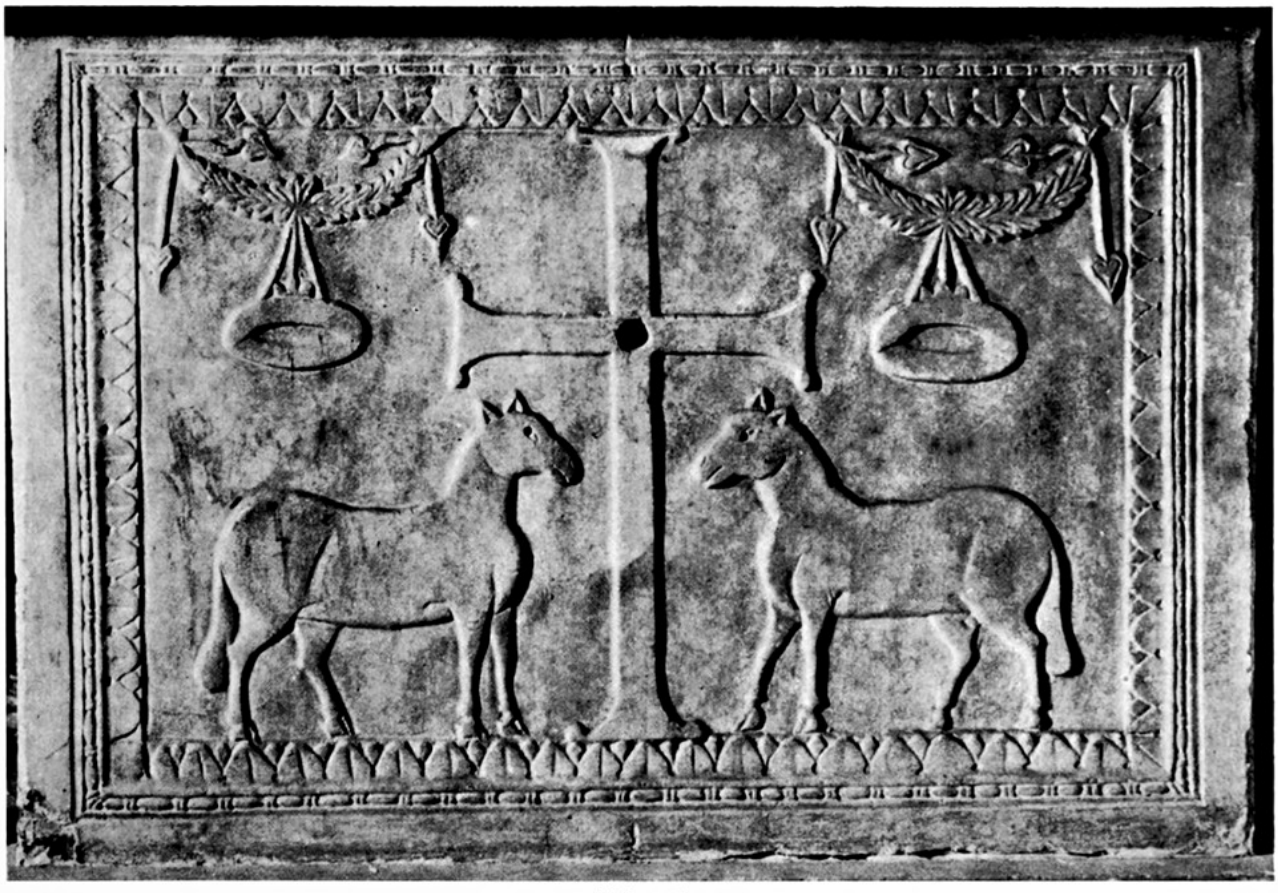


Abb. 119

Abb. 120

Abb. 121

Abb. 119–121. S. Vitale. Altarkasten

Abb. 122

Abb. 123

Abb. 124

Abb. 125

Abb. 122–125. Museo arcivescovile. Sog. Reliquiar der hll. Julitta und Quiricus

Abb. 126

Abb. 127

Abb. 126–127. S. Vitale. Reliquiar des Altars

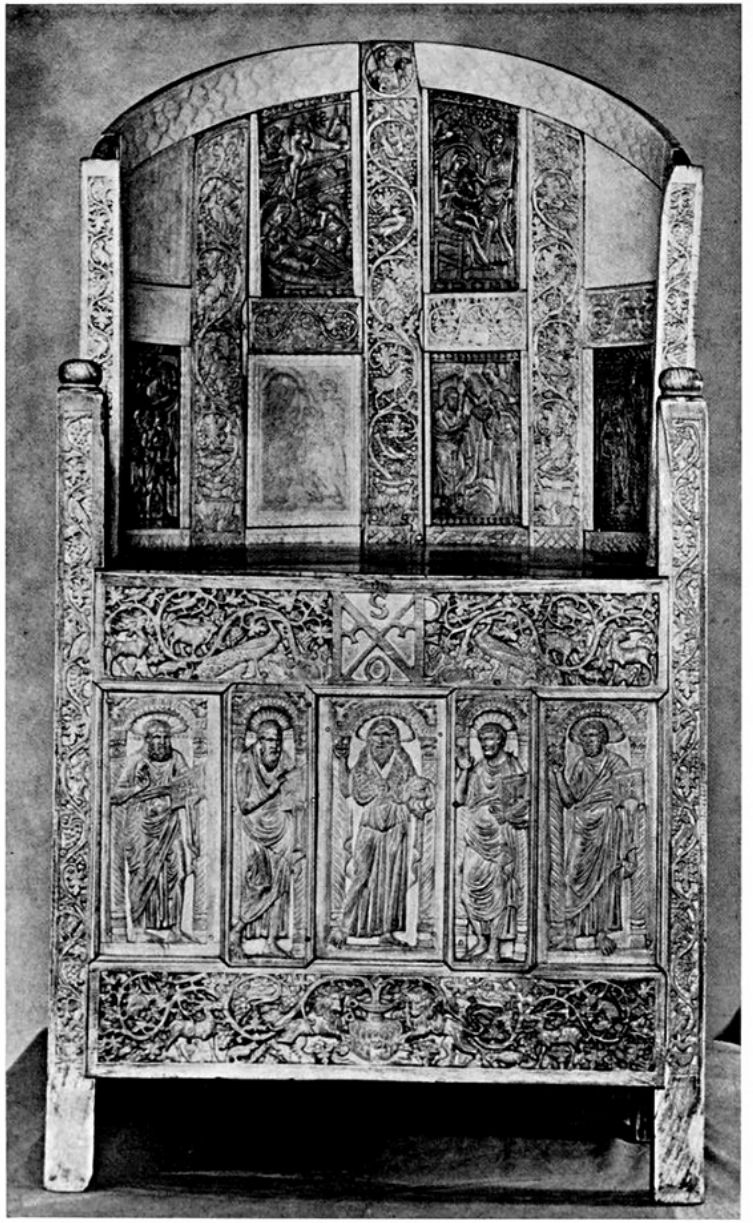


Abb. 128

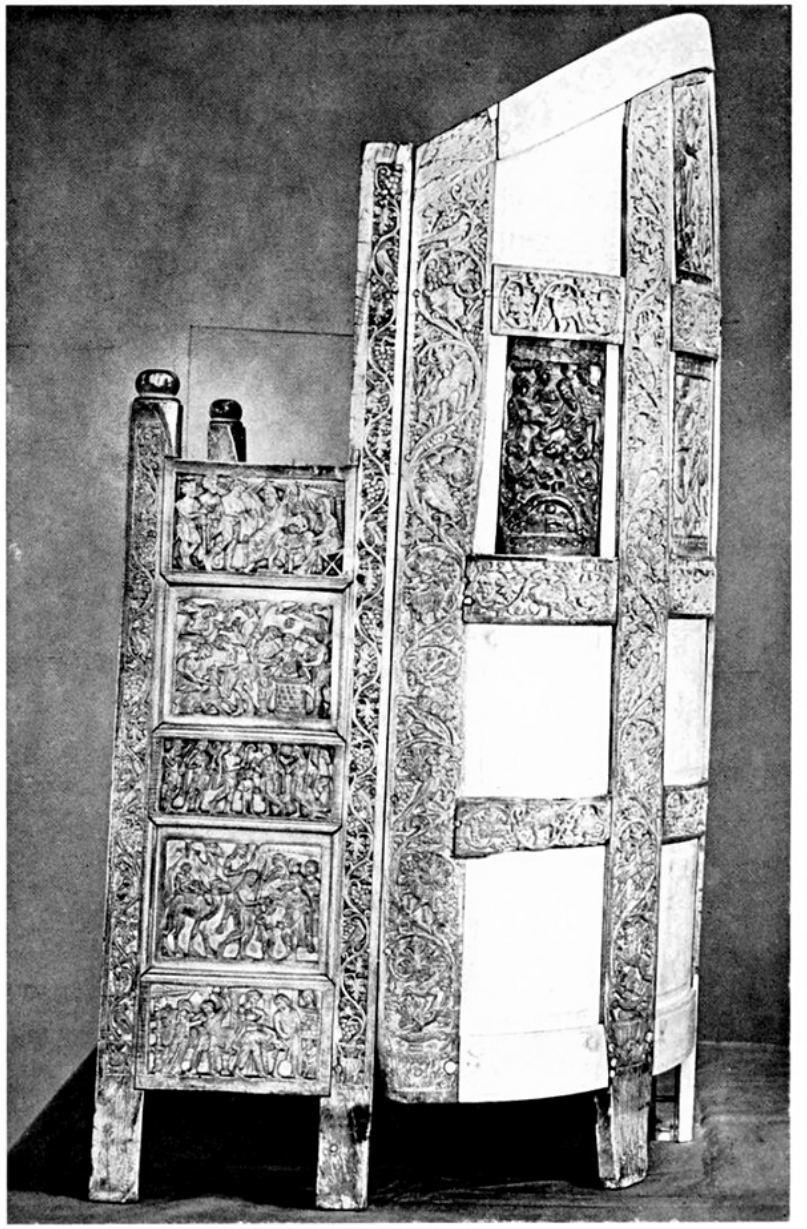


Abb. 129.

Abb. 128–129. Museo arcivescovile. Elfenbeinthron des Erzbischofs Maximian

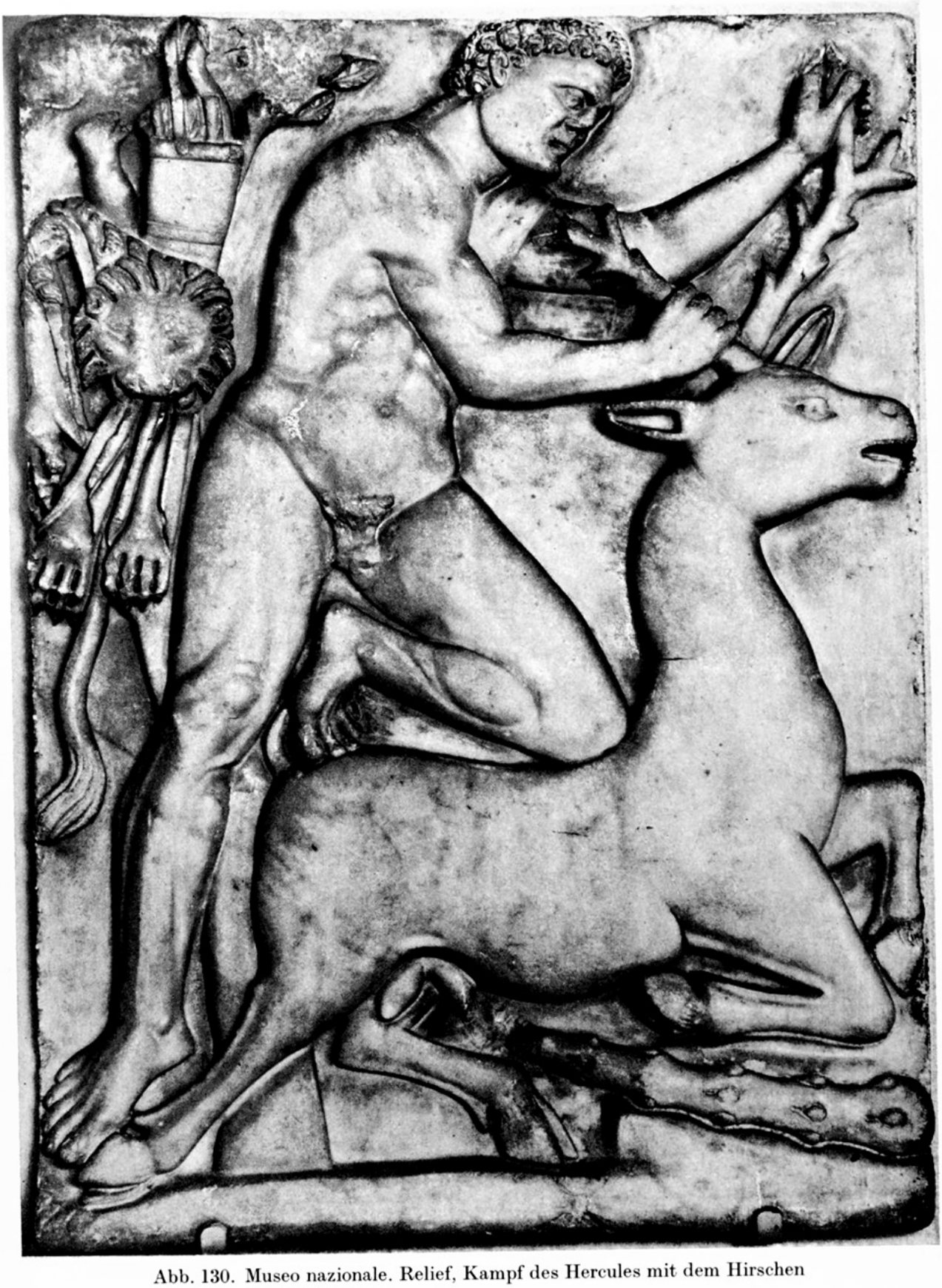


Abb. 130. Museo nazionale. Relief, Kampf des Hercules mit dem Hirschen

Abb. 131

Abb. 132

Abb. 133

Abb. 131–133. Museo nazionale. Heidnische Sarkophage

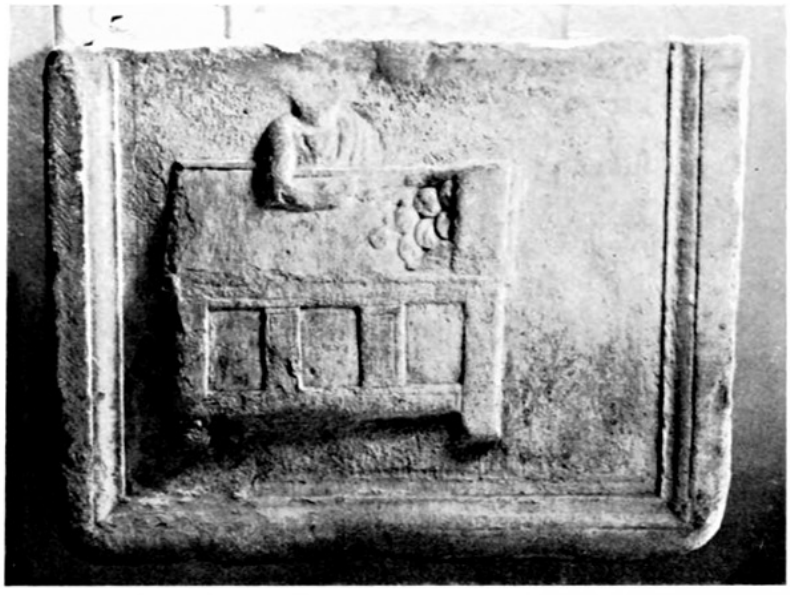


Abb. 134. Museo nazionale. Geldwechsler-Sarkophag

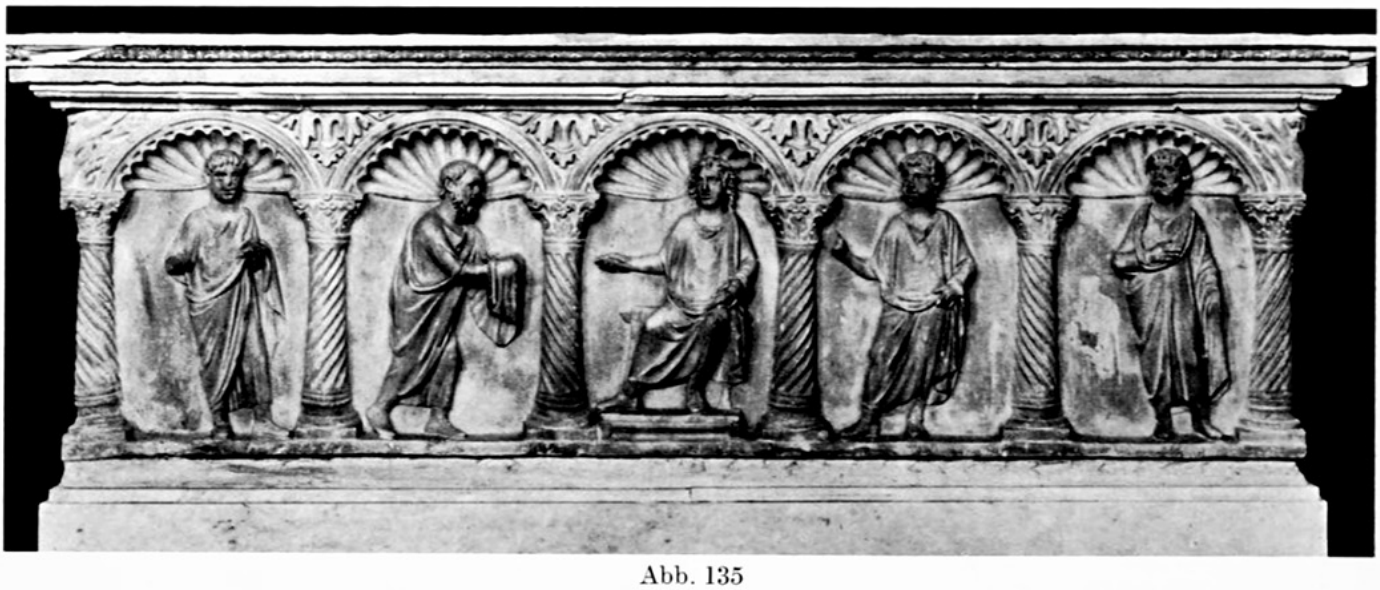


Abb. 135

Abb. 136

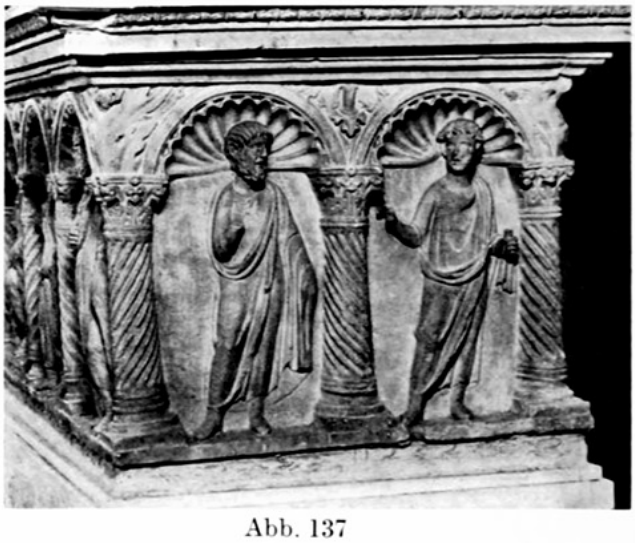


Abb. 137

Abb. 135–137. S. Francesco. Liberius-Sarkophag

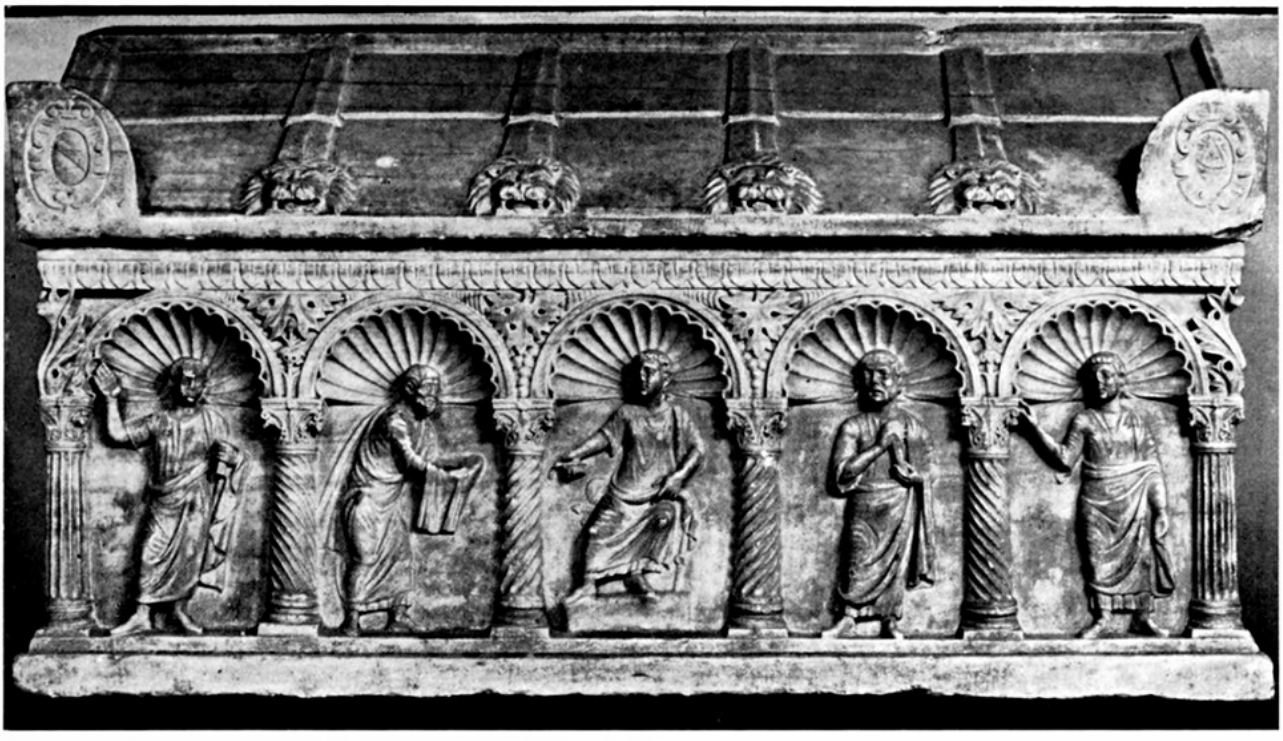


Abb. 138

Abb. 139

Abb. 140

Abb. 138–140. S. Francesco, linkes Seitenschiff. Säulensarkophag

Abb. 141

Abb. 142

Abb. 143

Abb. 141–143. Recinto Dantesco. Pignatta-Sarkophag

Abb. 144. Recinto Dantesco. Pignatta-Sarkophag, Ausschnitt

Abb. 145. Museo nazionale. Fragment eines Sarkophags

Abb. 146. Museo nazionale. Sarkophag mit Traditio legis

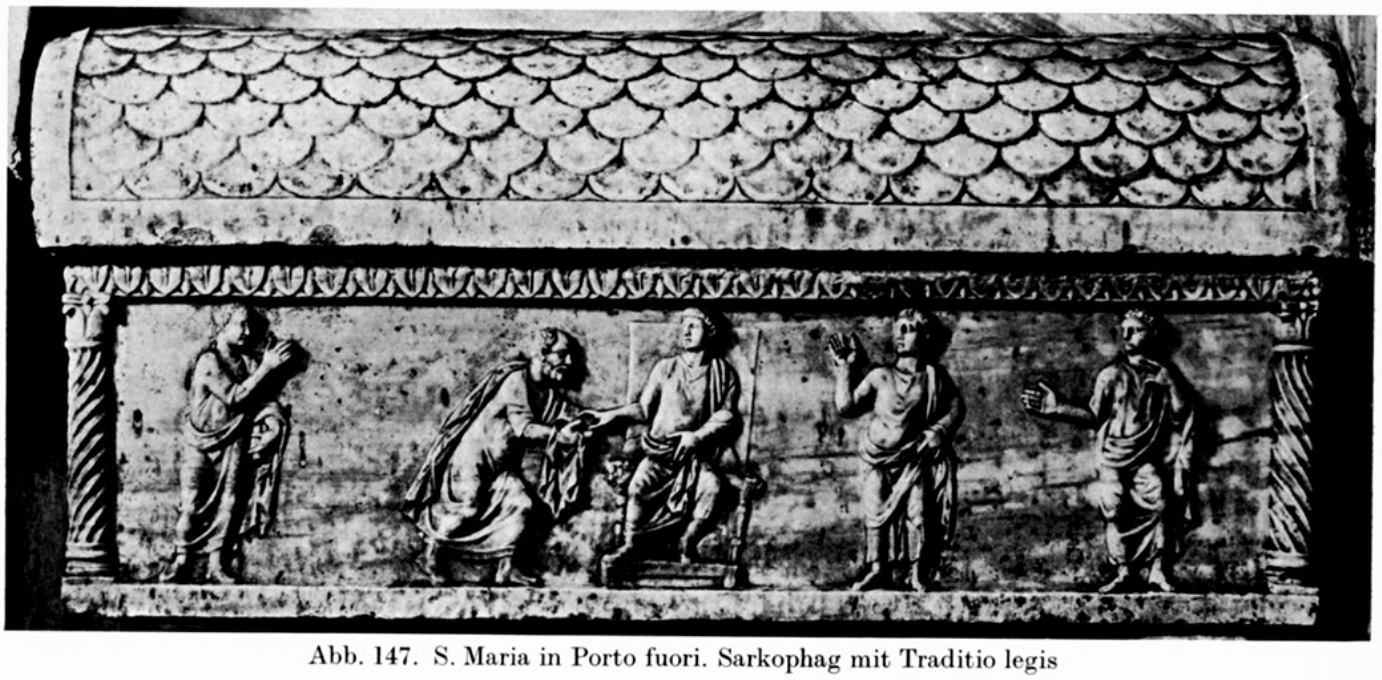


Abb. 147. S. Maria in Porto fuori. Sarkophag mit Traditio legis

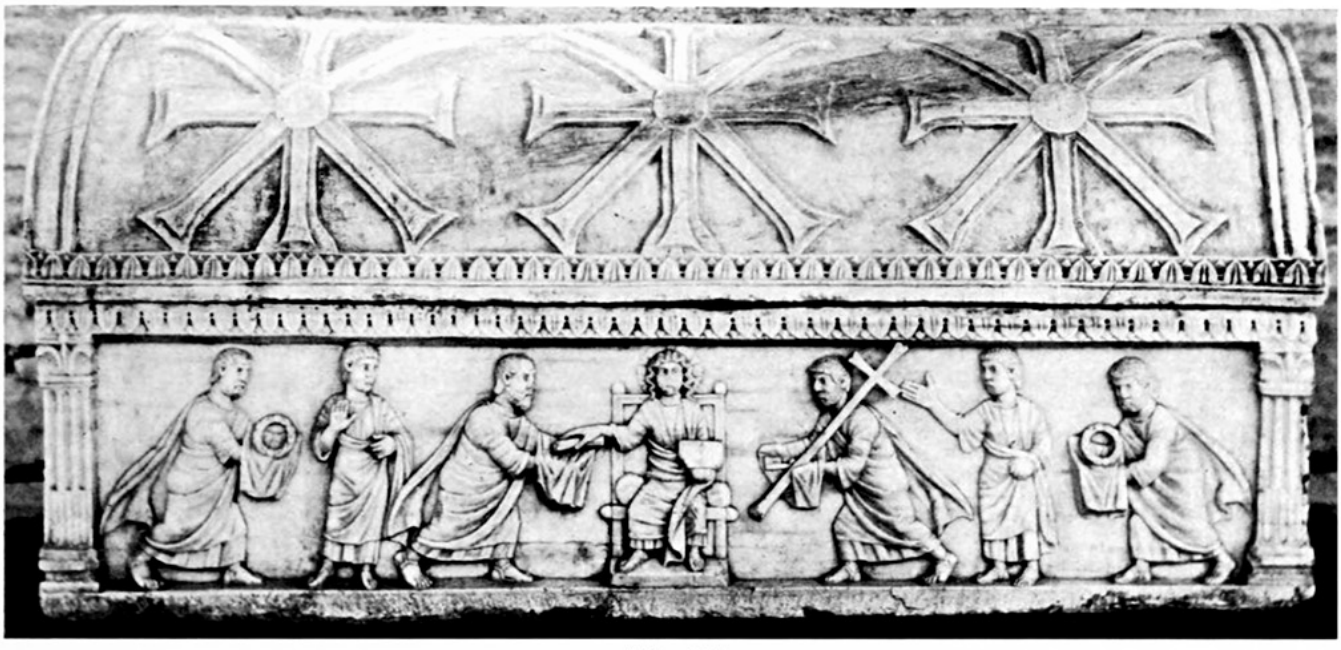


Abb. 148

Abb. 149

Abb. 150

Abb. 148–150. S. Apollinare in Classe. Zwölf-Apostel-Sarkophag

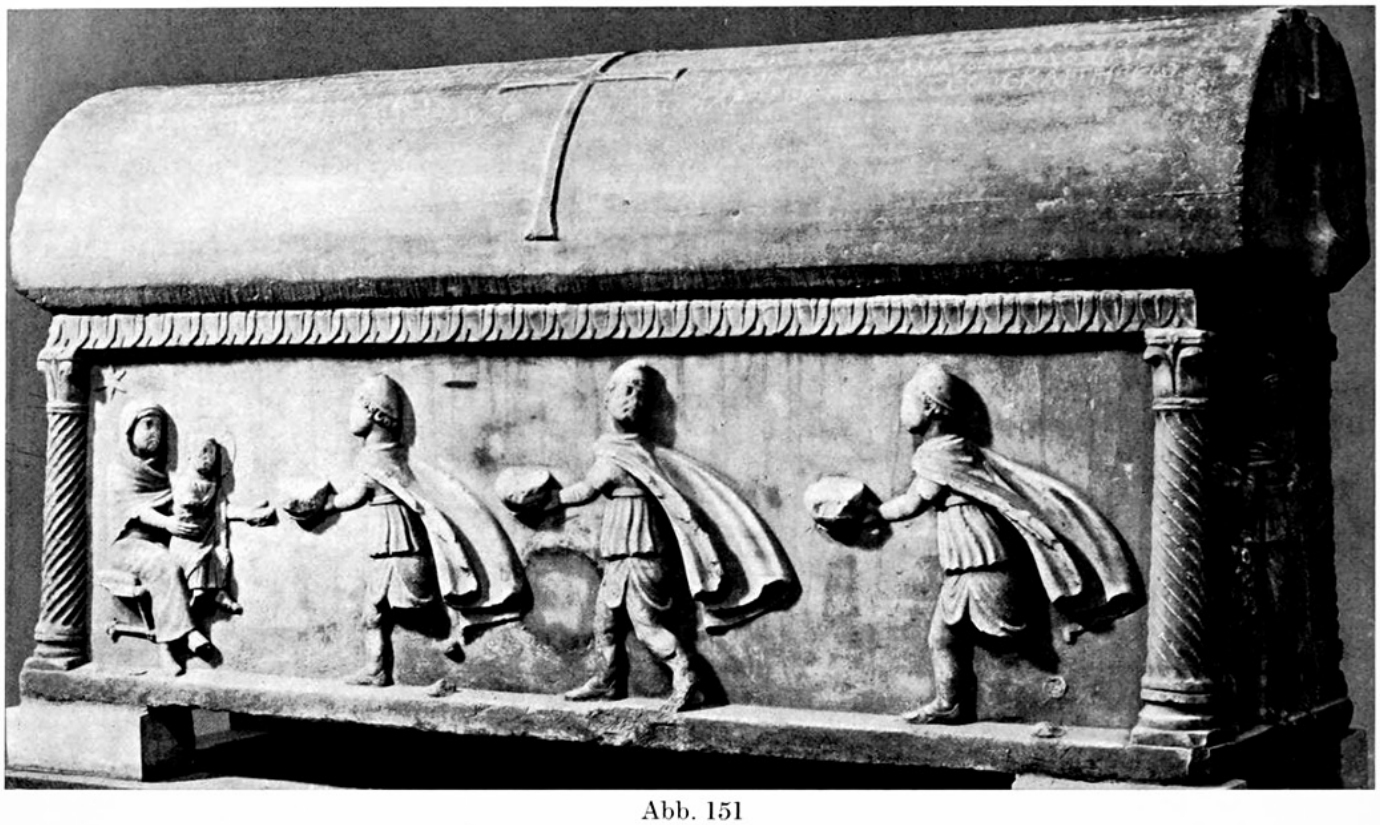


Abb. 151

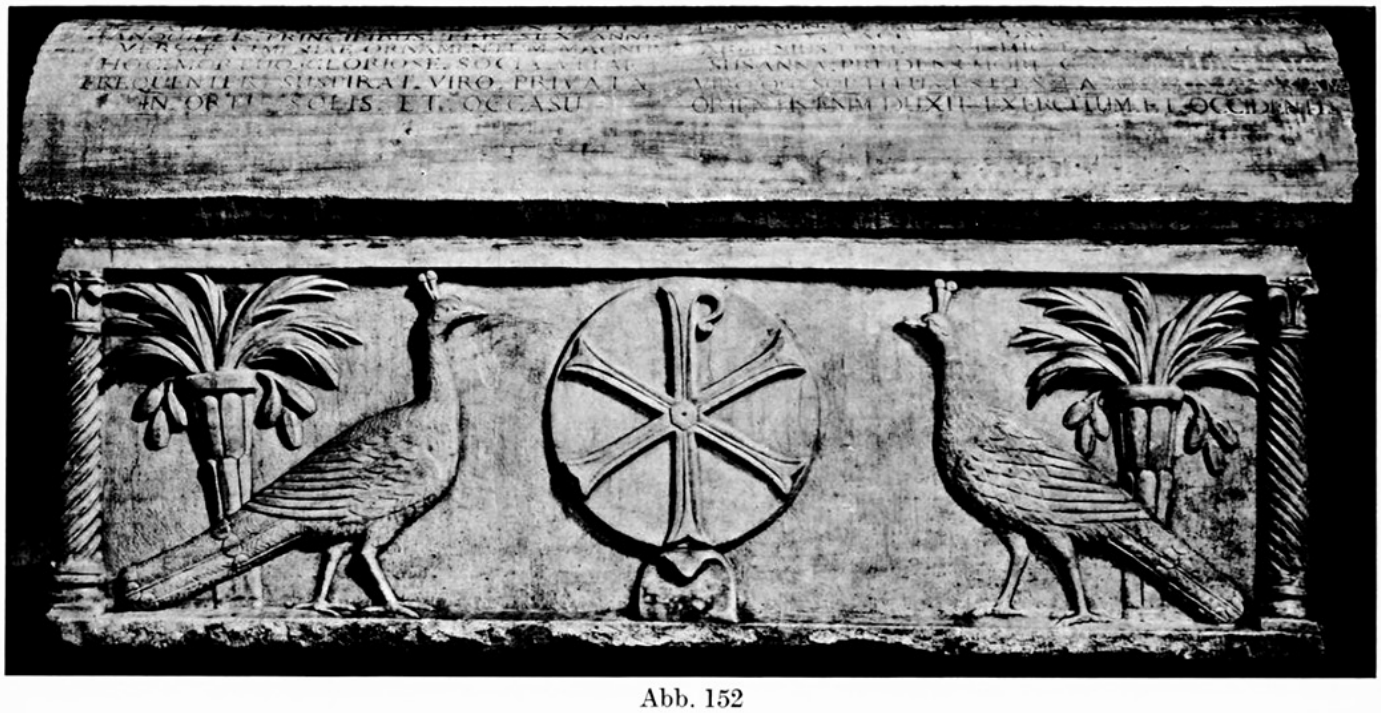


Abb. 152

Abb. 151–152. S. Vitale. Sarkophag des Isaakios

Abb. 153

Abb. 154

Abb. 153–154. S. Vitale. Isaakios-Sarkophag, Nebenseiten

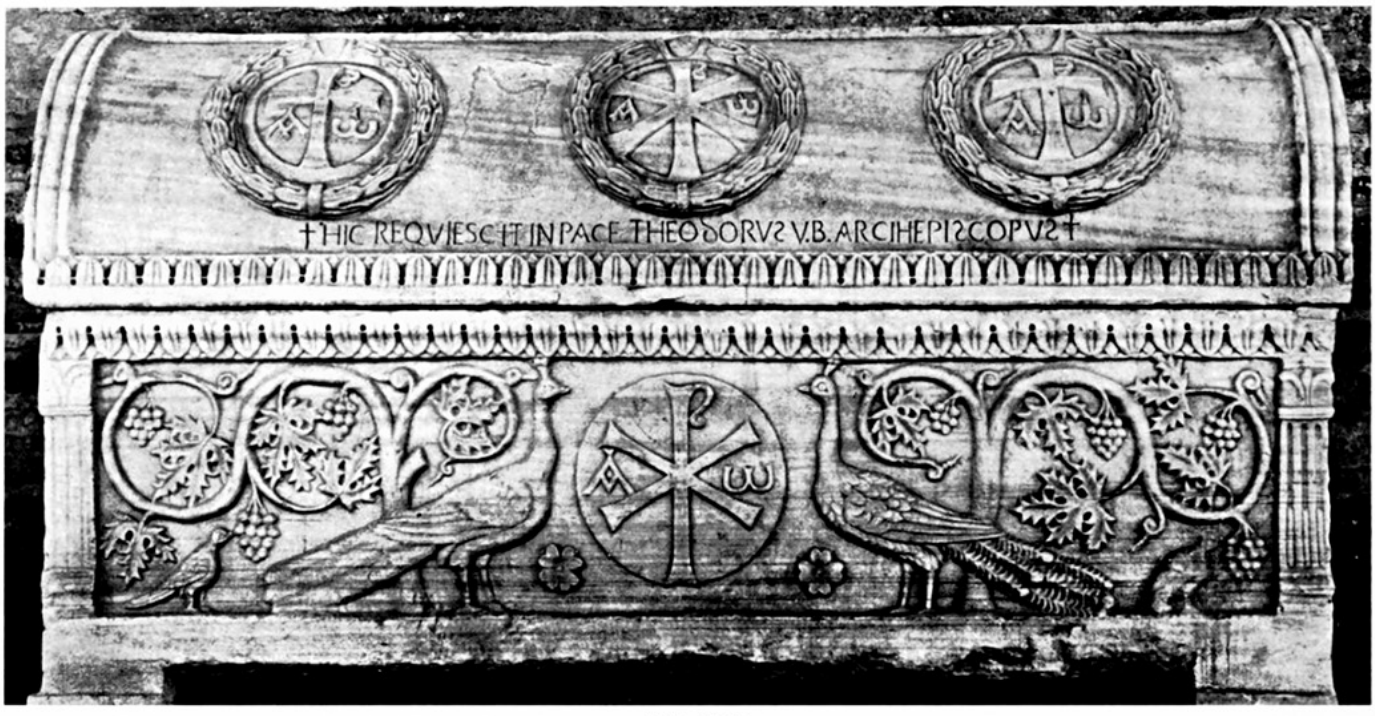


Abb. 155

Abb. 156

Abb. 157

Abb. 155–157. S. Apollinare in Classe. Sarkophag des Erzbischofs Theodorus

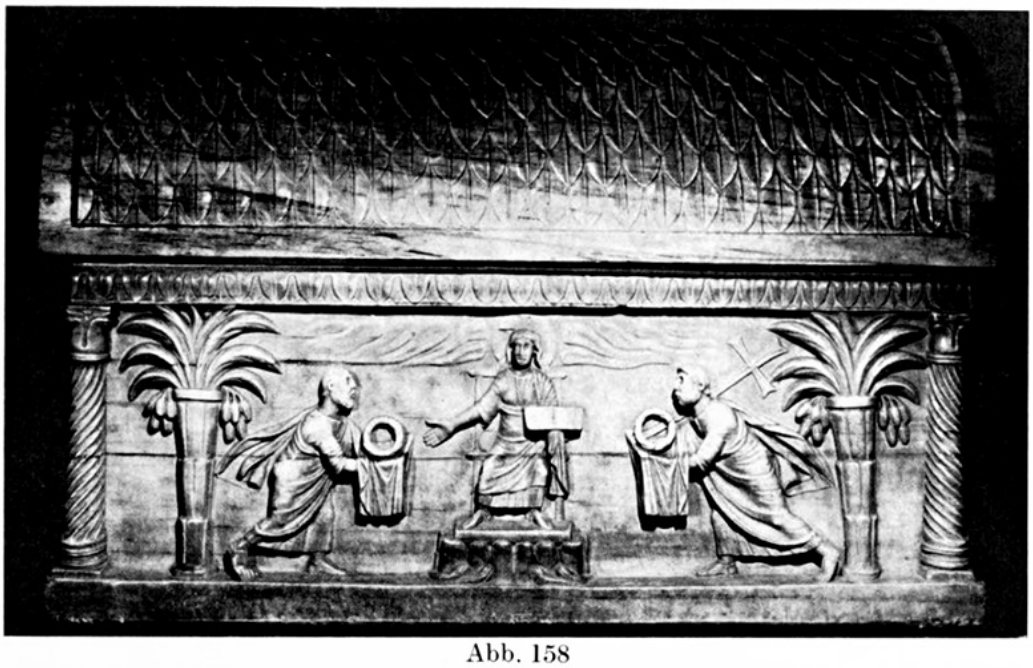


Abb. 158

Abb. 159

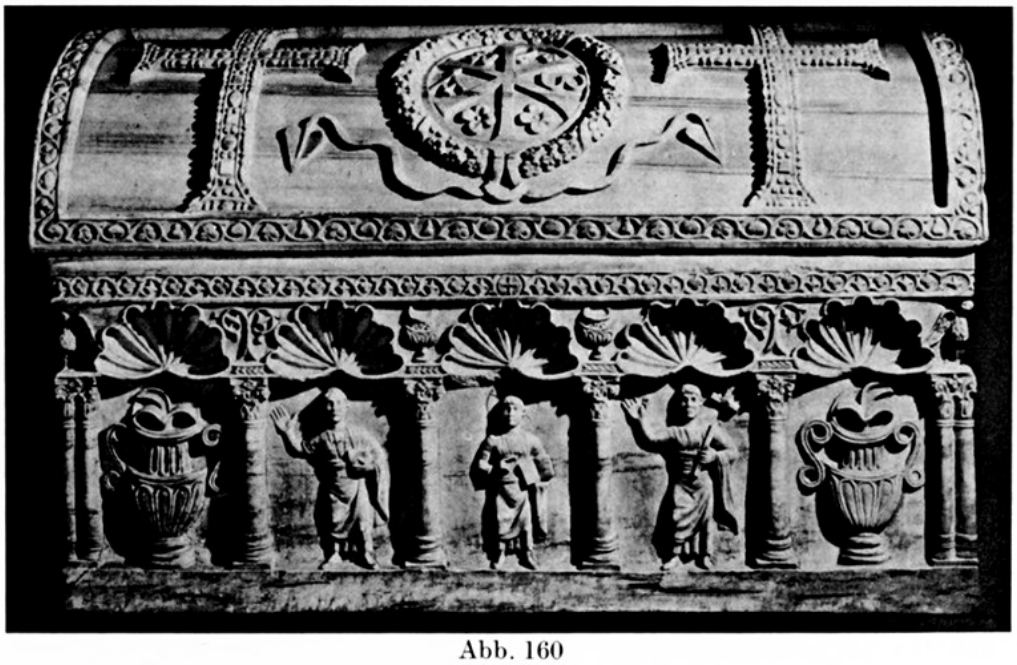


Abb. 160

Abb. 158–160. Kathedrale. Sarkophage der Erzbischöfe Rinaldus, Exuperantius und des hl. Barbatianus

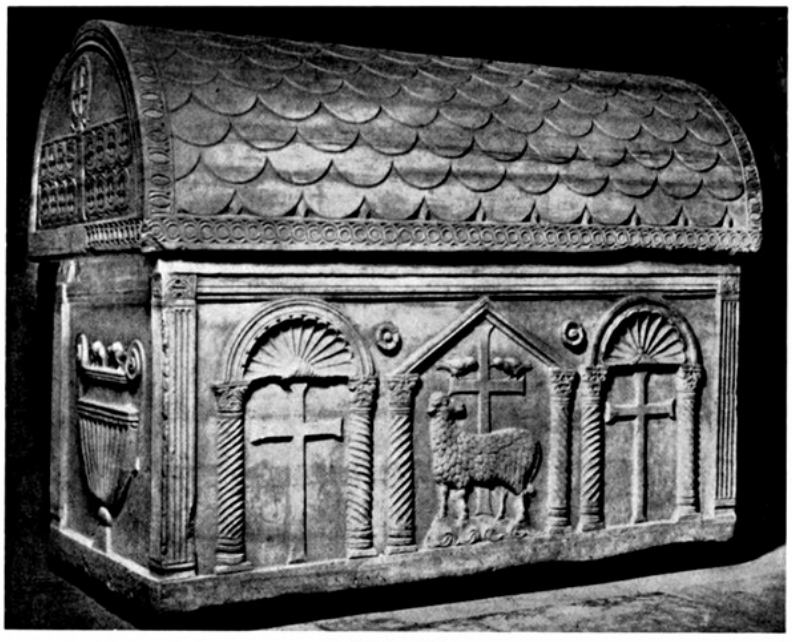


Abb. 161

Abb. 162

Abb. 161–162. Mausoleum der Galla Placidia. Symbolisch-allegorische Sarkophage

Abb. 163. Museo arcivescovile. Sarkophagfragment

Abb. 164. S. Agata. Sarkophagfragment

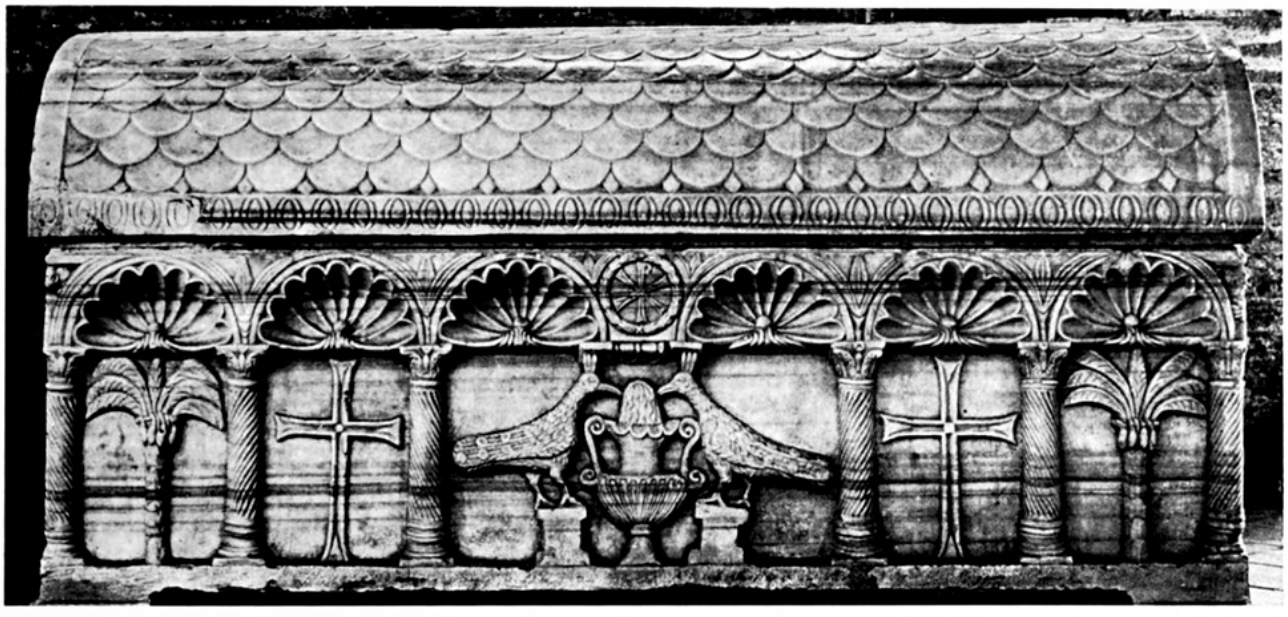


Abb. 165. S. Apollinare in Classe. Säulensarkophag, Front

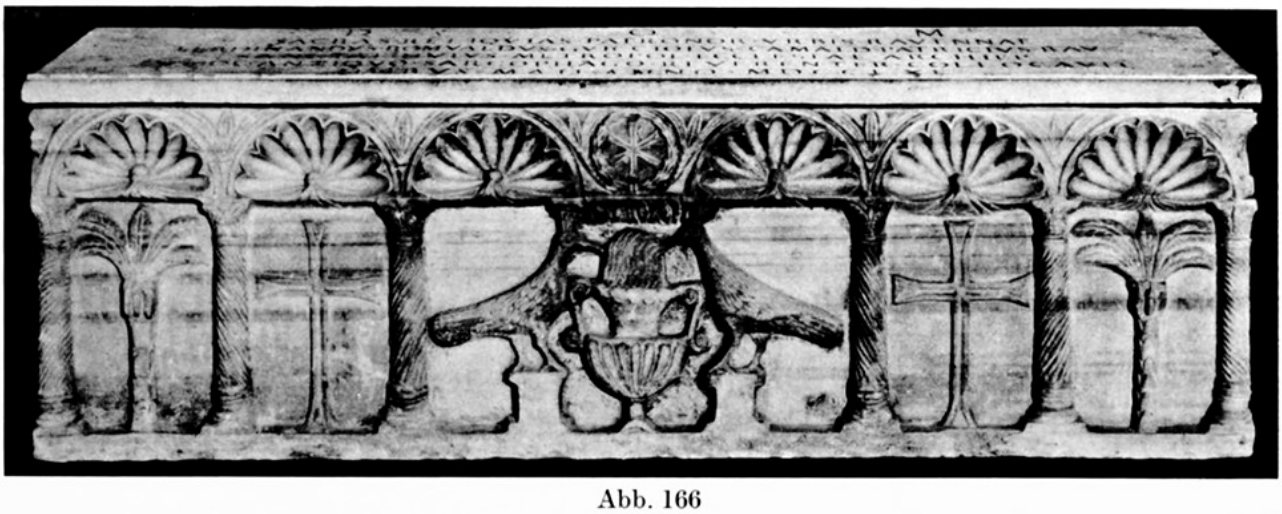


Abb. 166

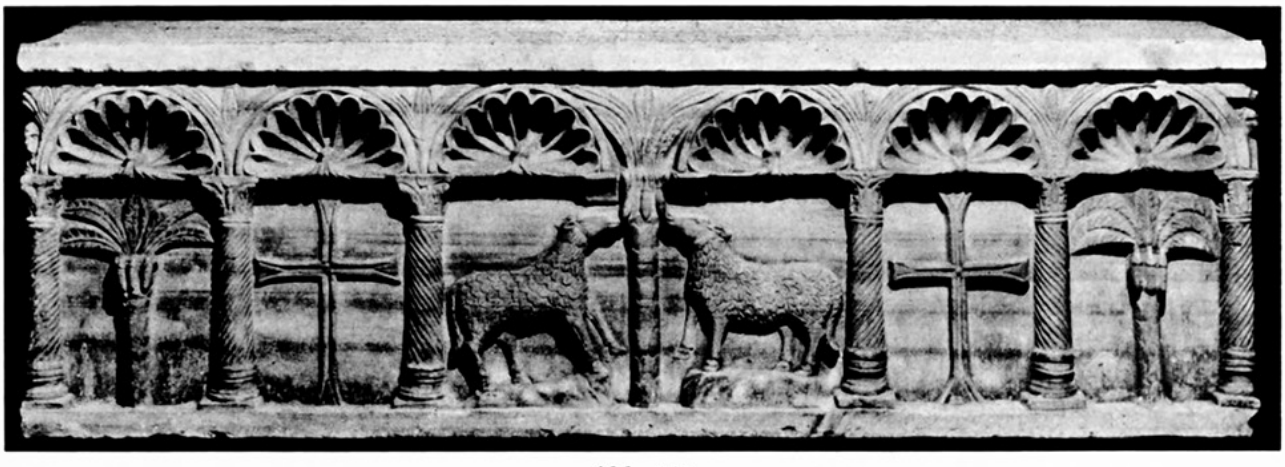


Abb. 167

Abb. 166–167. Museo arcivescovile. Sarkophag aus der Kathedrale, Front- und Rückseite

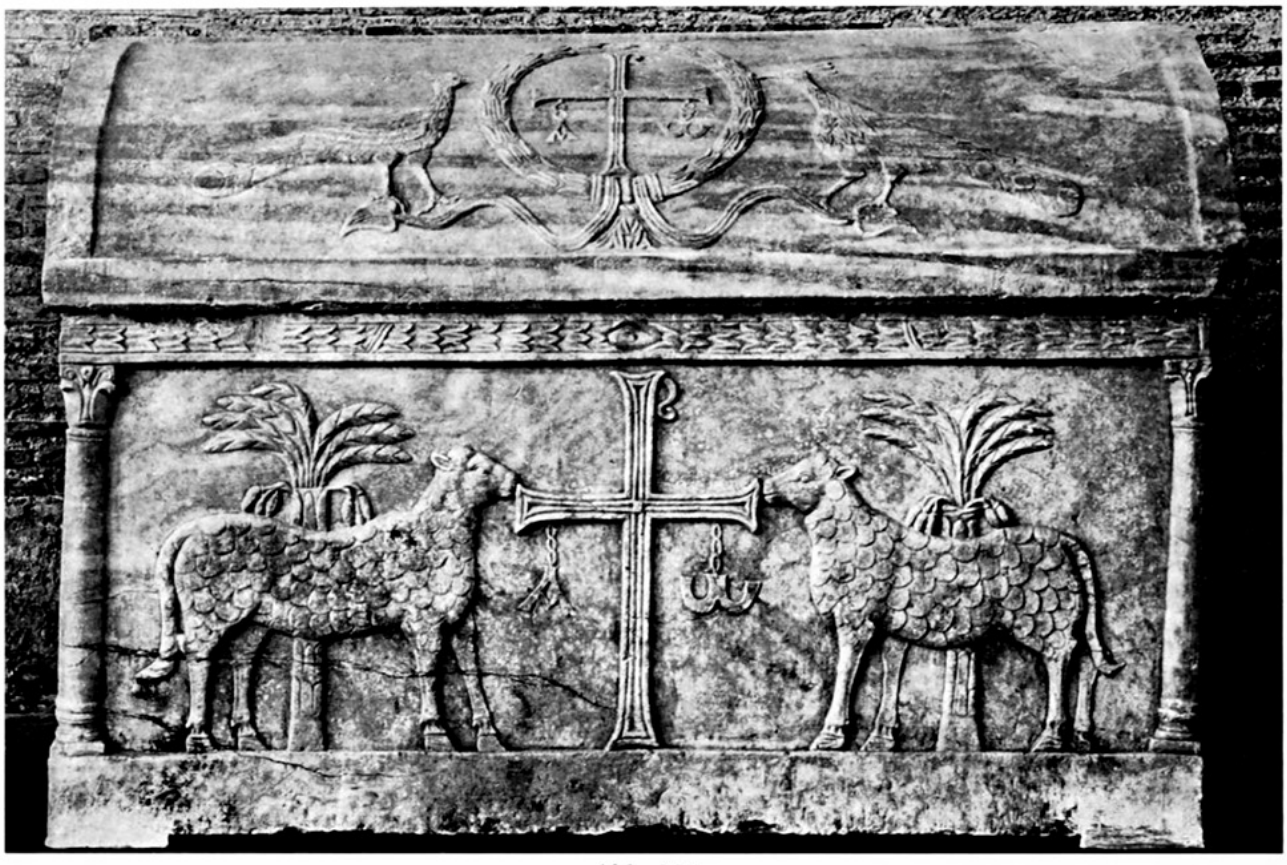


Abb. 168

Abb. 169

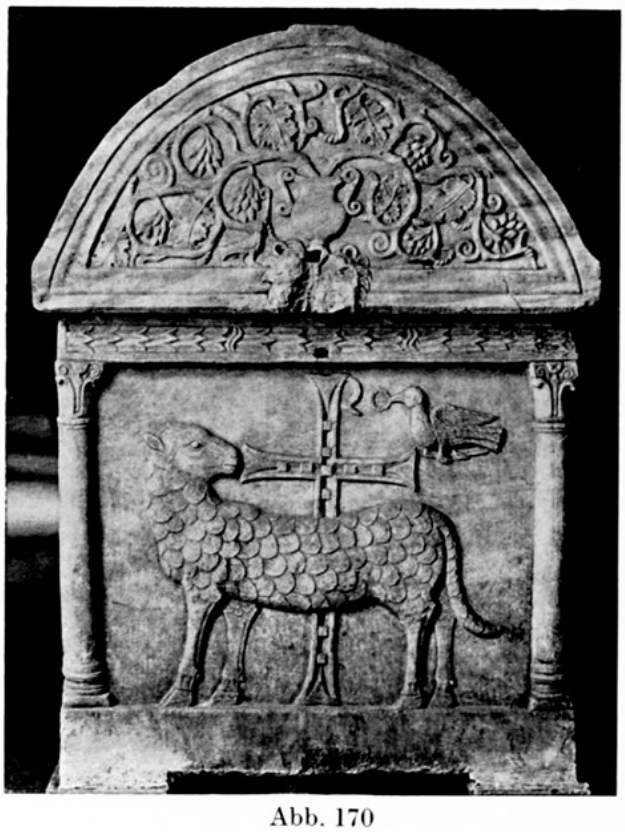


Abb. 170

Abb. 168–170. S. Apollinare in Classe. Lämmersarkophag

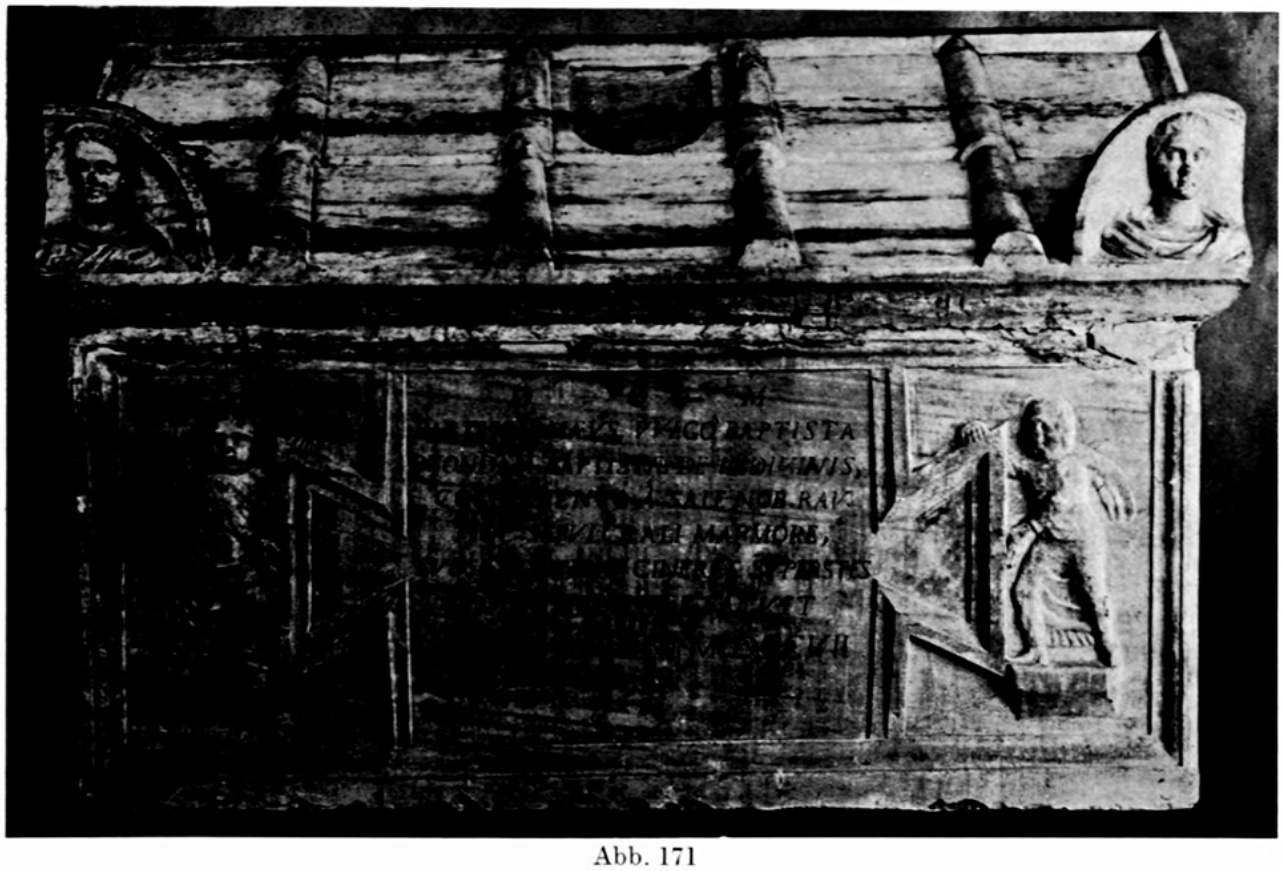


Abb. 171

Abb. 172

Abb. 173

Abb. 171–173. S. Francesco. Sarkophag des Bartolomeo del Sale

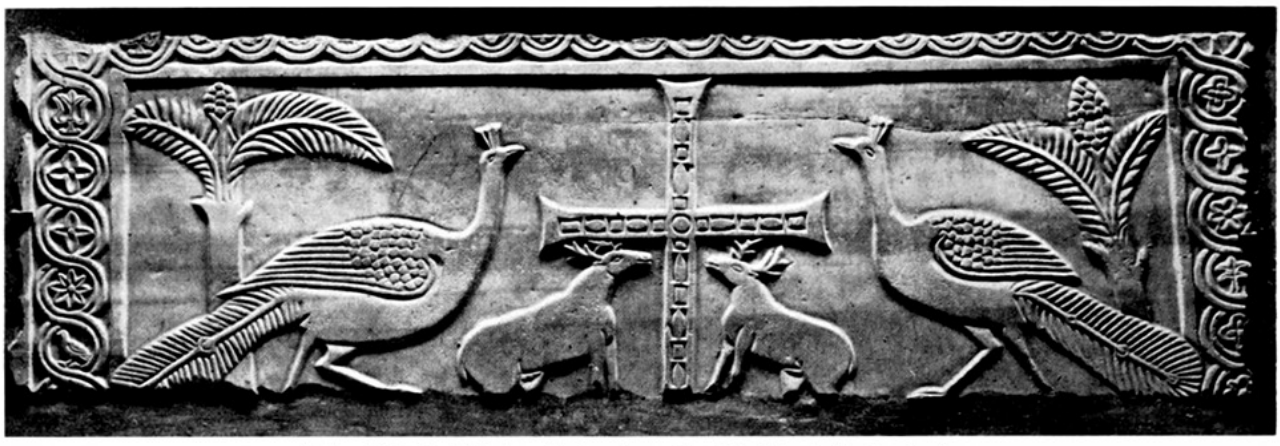


Abb. 174. S. Vitale. Sarkophag des Erzbischofs Ecclesius

Abb. 175. S. Apollinare in Classe. Sarkophag des Erzbischofs Felix

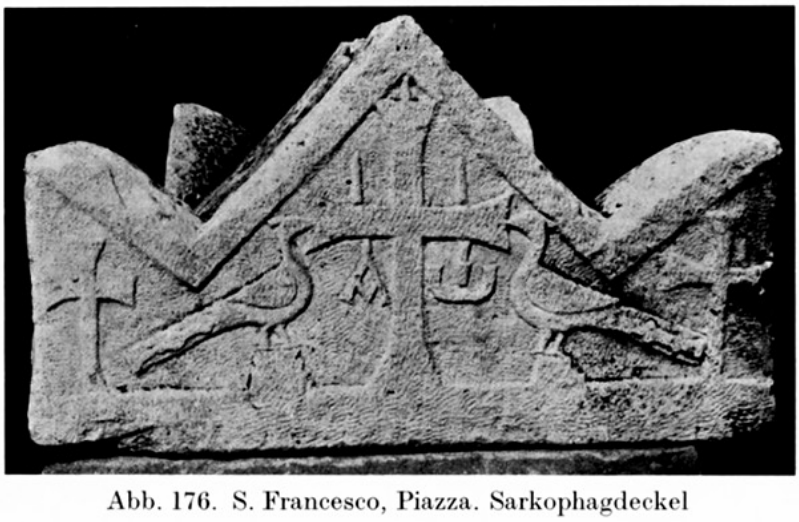


Abb. 176. S. Francesco, Piazza. Sarkophagdeckel

Abb. 177

Abb. 178

Abb. 179

Abb. 177–179. Baptisterium der Kathedrale. Inschriften über den Nischen

Abb. 180

Abb. 181

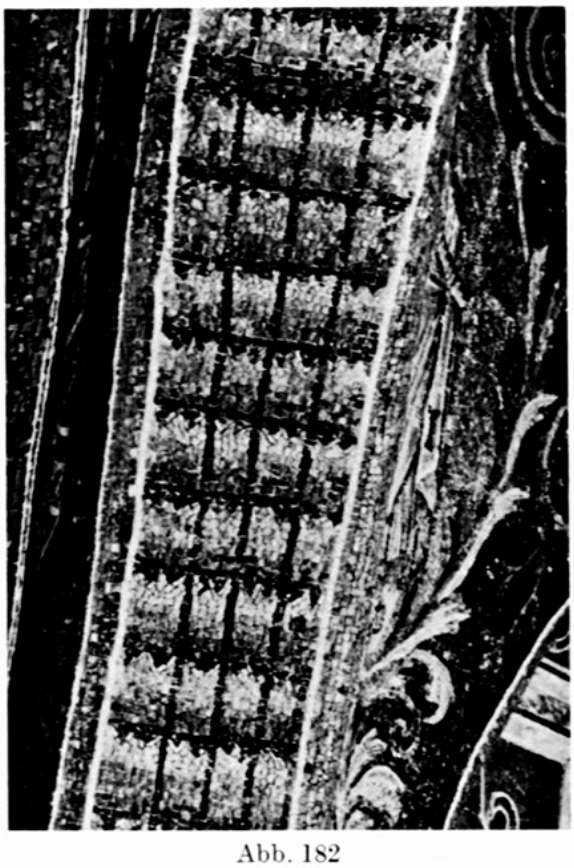


Abb. 182

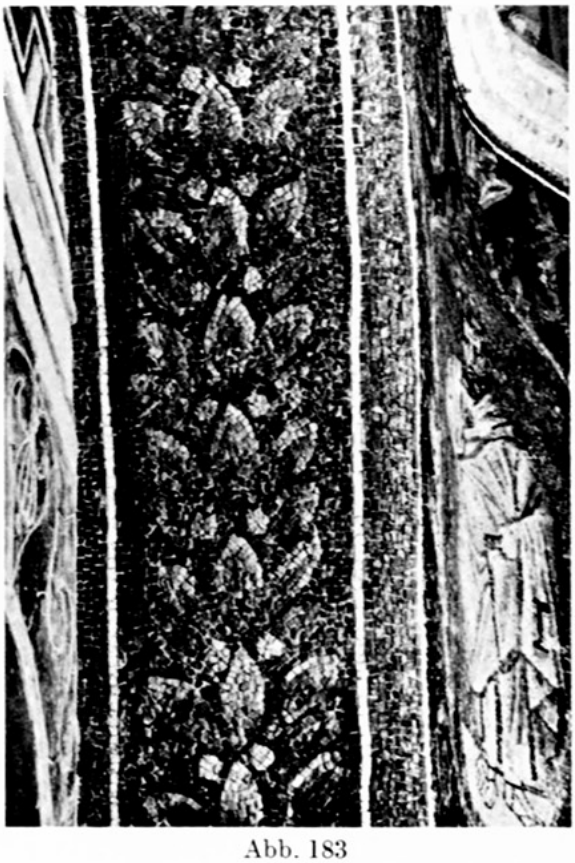


Abb. 183

Abb. 180–183. Baptisterium der Kathedrale. Dekoration der Nischenlaibungen

Abb. 184

Abb. 185

Abb. 184–185. S. Apollinare Nuovo. Inneres nach Osten und nach Westen

Abb. 186. S. Apollinare Nuovo. Südliche Hochwand. Stadttor-Tympanon

Abb. 187

Abb. 188

Abb. 187–188. S. Apollinare Nuovo, Westwand. Kaiser Justinian. Perioden des Mosaiks (weiß: I., gerastert: II)

Abb. 189

Abb. 190

Abb. 189–190. S. Apollinare Nuovo, Hochwände. Ausschnitte aus den Muschelnischen

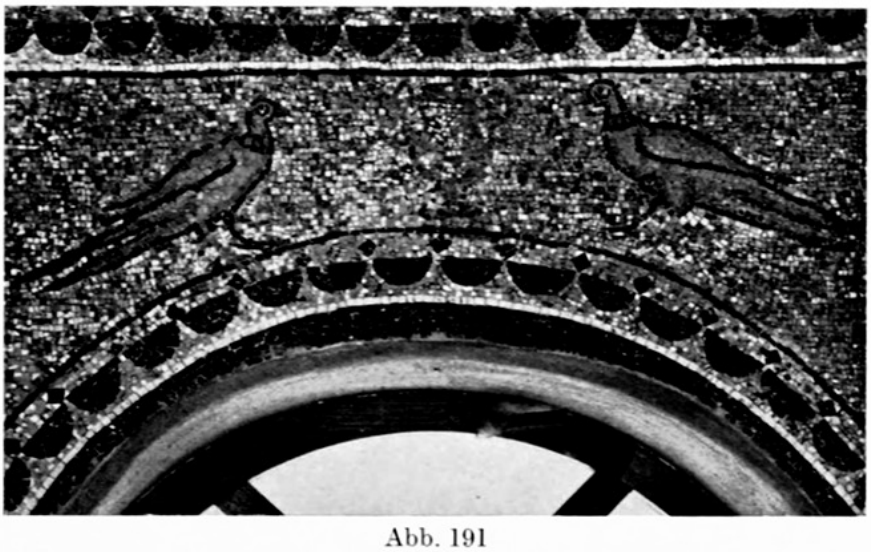


Abb. 191

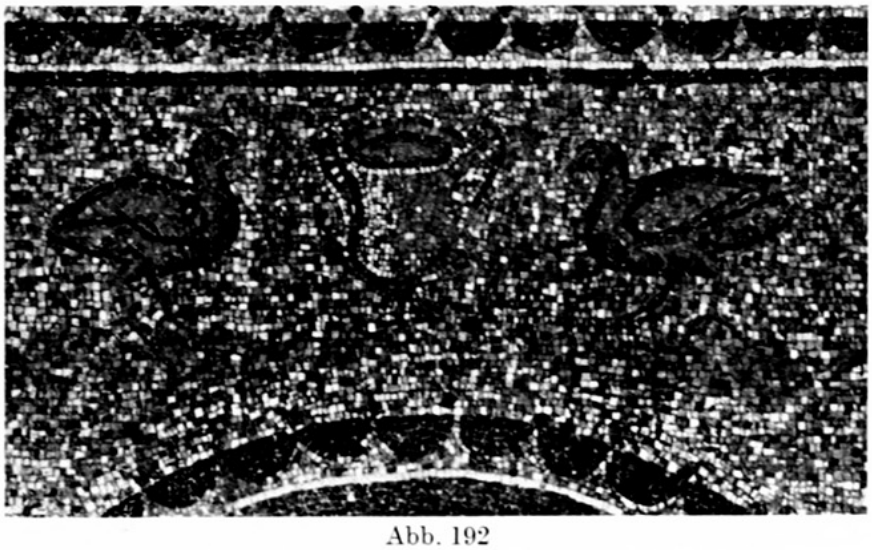


Abb. 192

Abb. 191–192. S. Apollinare Nuovo, Ausschnitte aus den Mosaiken der Fensterzone

Abb. 193

Abb. 194

Abb. 193–194. Cappella arcivescovile. Aus den Mosaiken der westlichen und östlichen Gewölbelünette

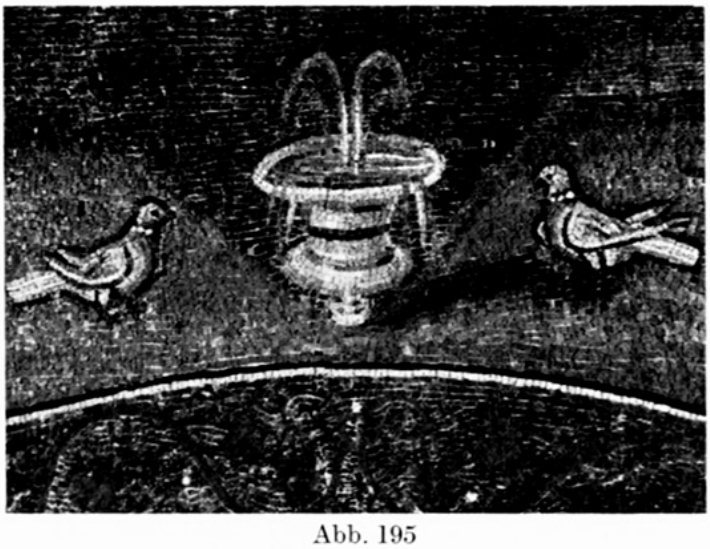


Abb. 195

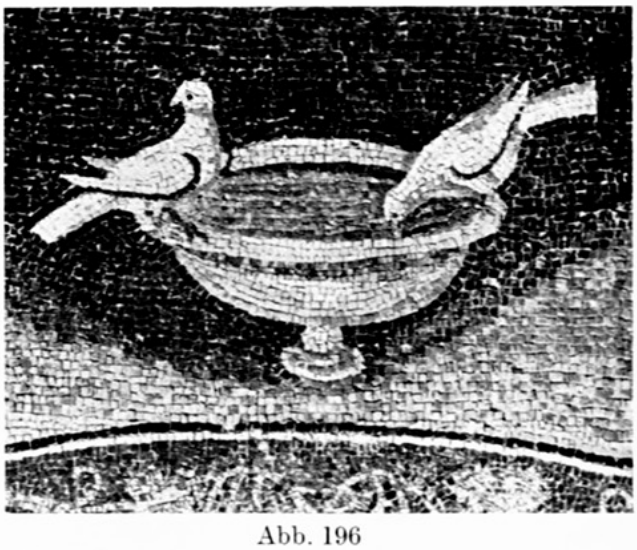


Abb. 196

Abb. 195–196. Mausoleum der Galla Placidia. Aus den Mosaiken der südlichen und westlichen Vierungslünette

Abb. 197. S. Spirito und Baptisterium der Arianer von Westen

Abb. 198. Baptisterium der Arianer von Südosten

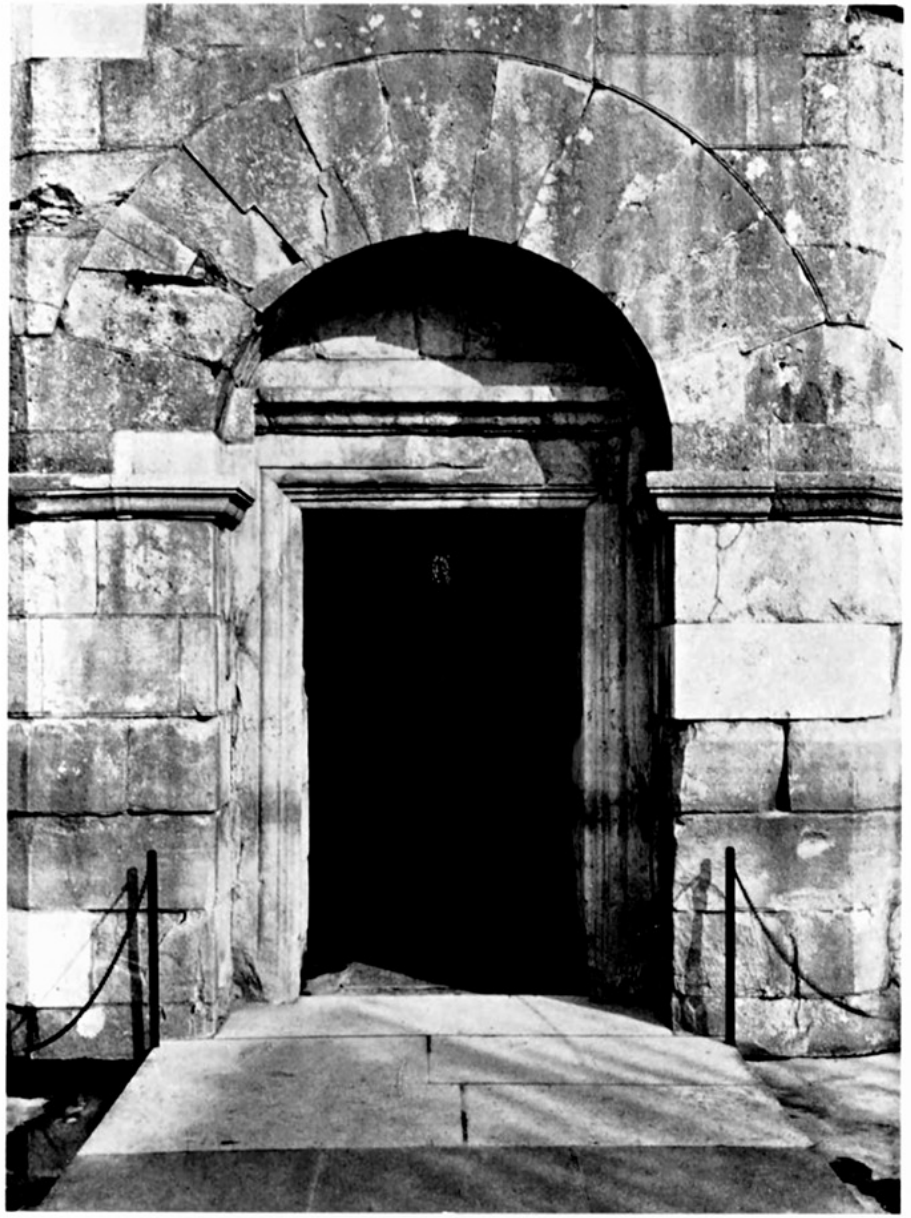


Abb. 199

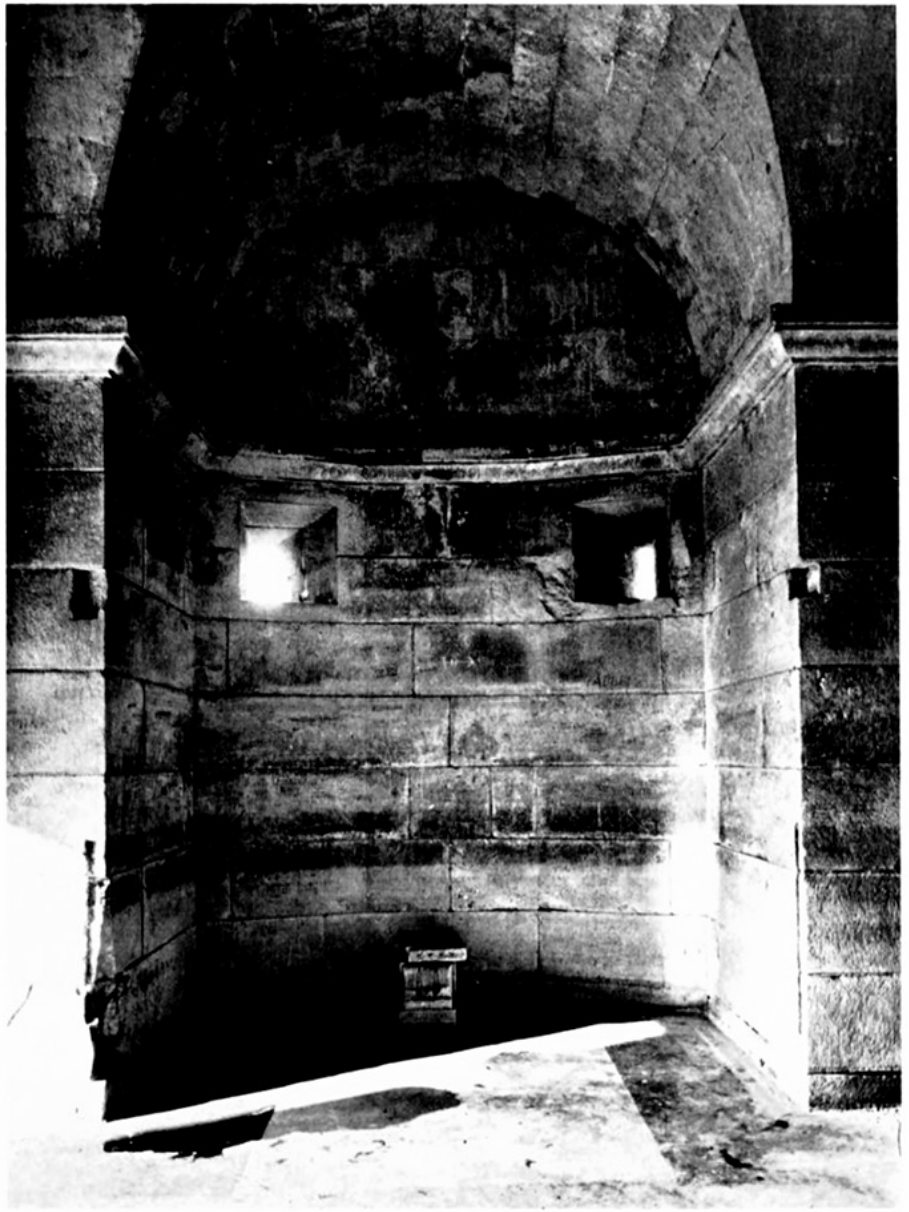


Abb. 200

Abb. 199–200. Mausoleum des Theoderich. Untergeschoß, Portal und Inneres nach Westen

Abb. 201

Abb. 202

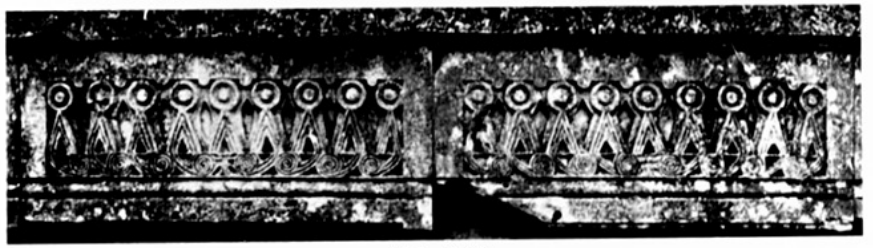


Abb. 203

Abb. 204

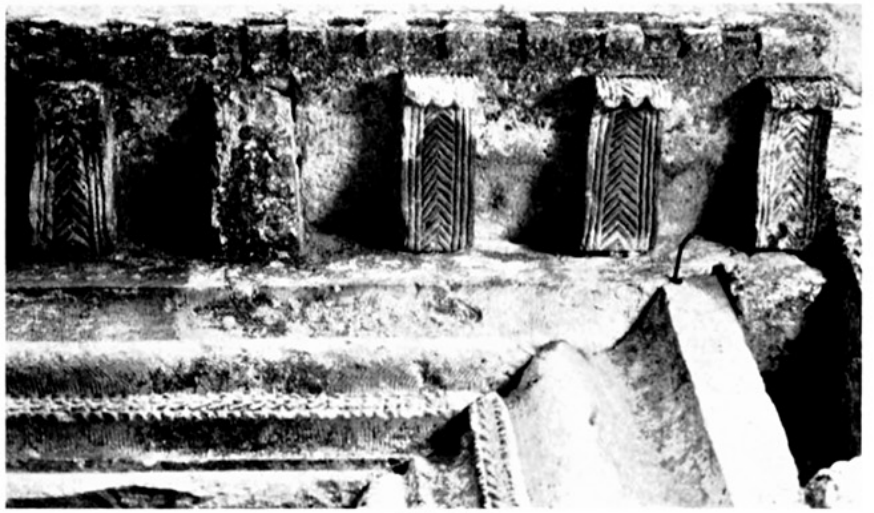


Abb. 205

Abb. 201–205. Mausoleum des Theoderich. Untergeschoß, Innenwand über dem Portal, Portalumrahmung und Bauornamentik des Obergeschosses

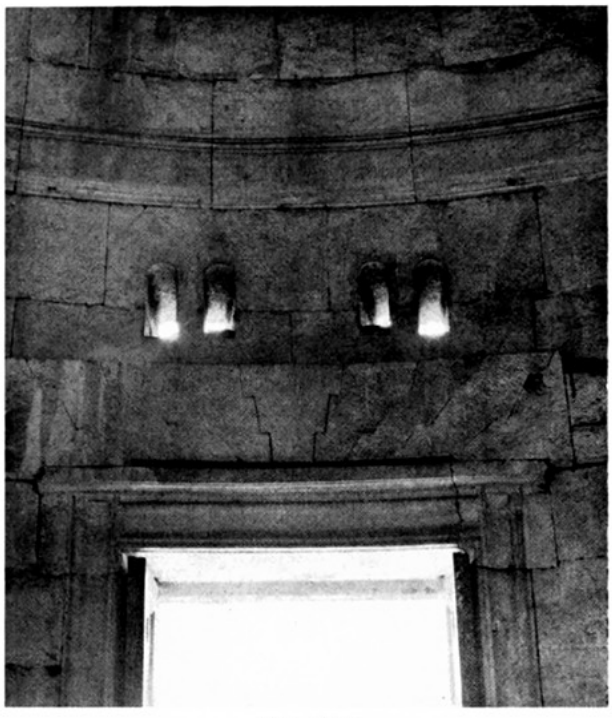


Abb. 206

Abb. 207

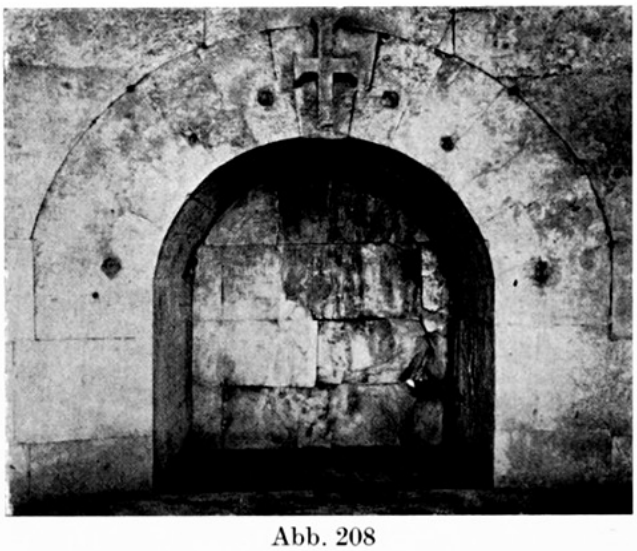


Abb. 208

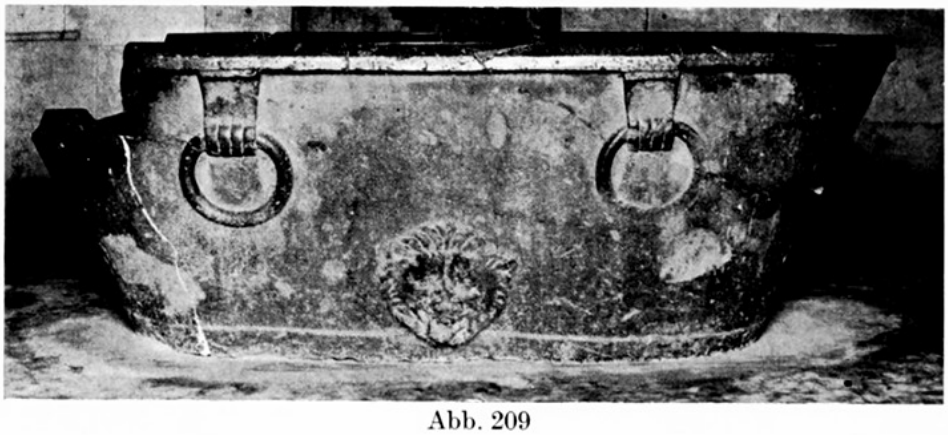


Abb. 209

Abb. 206–209. Mausoleum des Theoderich. Obergeschoß, Innenwand über dem Portal, Decke, Ostnische und Sarkophag-Wanne

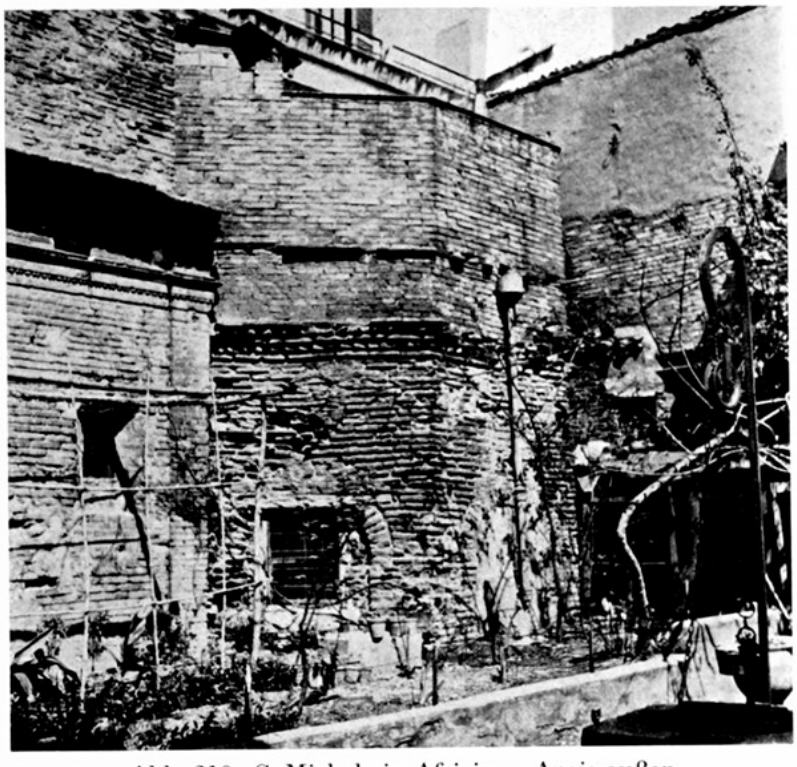


Abb. 210. S. Michele in Africisco. Apsis außen

Abb. 211. Berlin, Staatliche Museen. Apsismosaik von S. Michele in Africisco

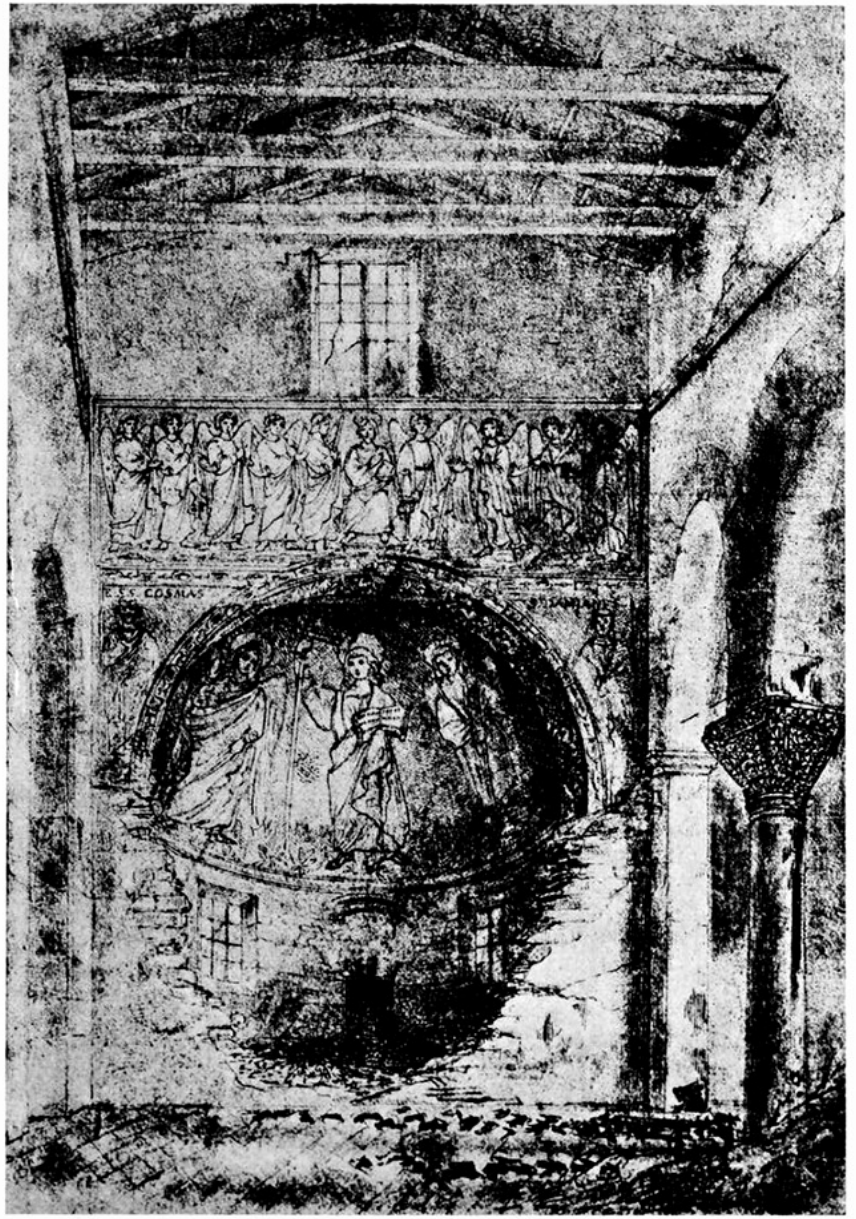


Abb. 212. S. Michele in Africisco. Das Innere um 1840

Abb. 213. Berlin, Staatliche Museen. Christus des Apsismosaiks von S. Michele in Africisco

Abb. 214

Abb. 215

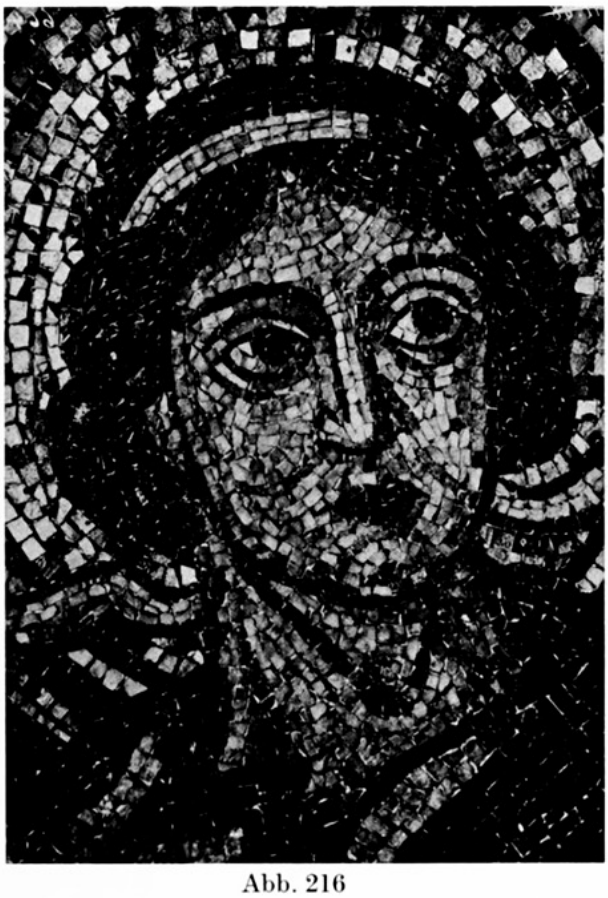


Abb. 216

Abb. 217

Abb. 214–217. Berlin, Staatliche Museen. Apsismosaik von S. Michele in Africisco: Michael, Gabriel, Kopf des Michael, Ausschnitt aus dem Apsisbogen

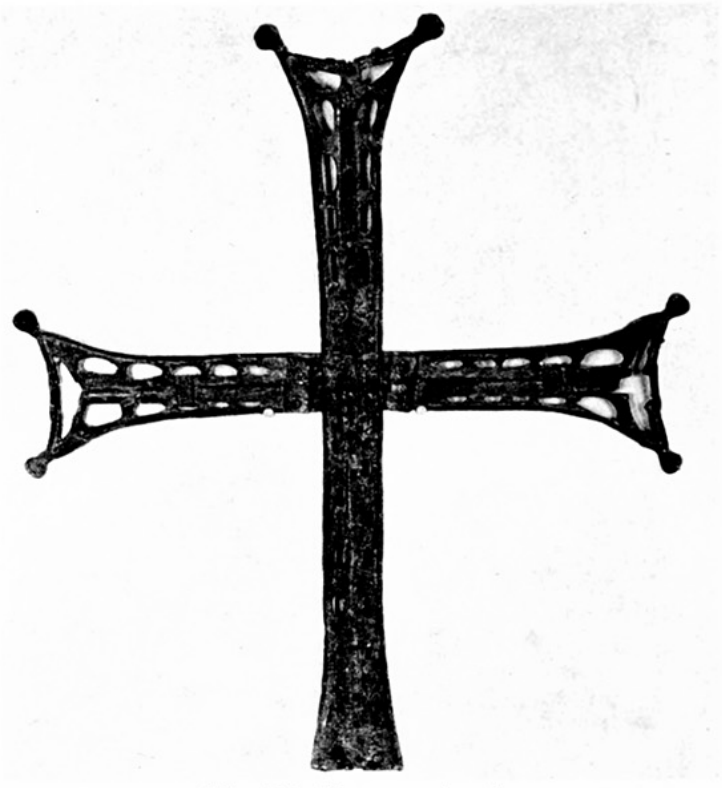


Abb. 218. Museo nazionale.
Kreuz des Kuppeldaches von S. Vitale

Abb. 219. S. Vitale. Stuckrelief der Arkaden zwischen nördlichem Zwickelraum und Umgang

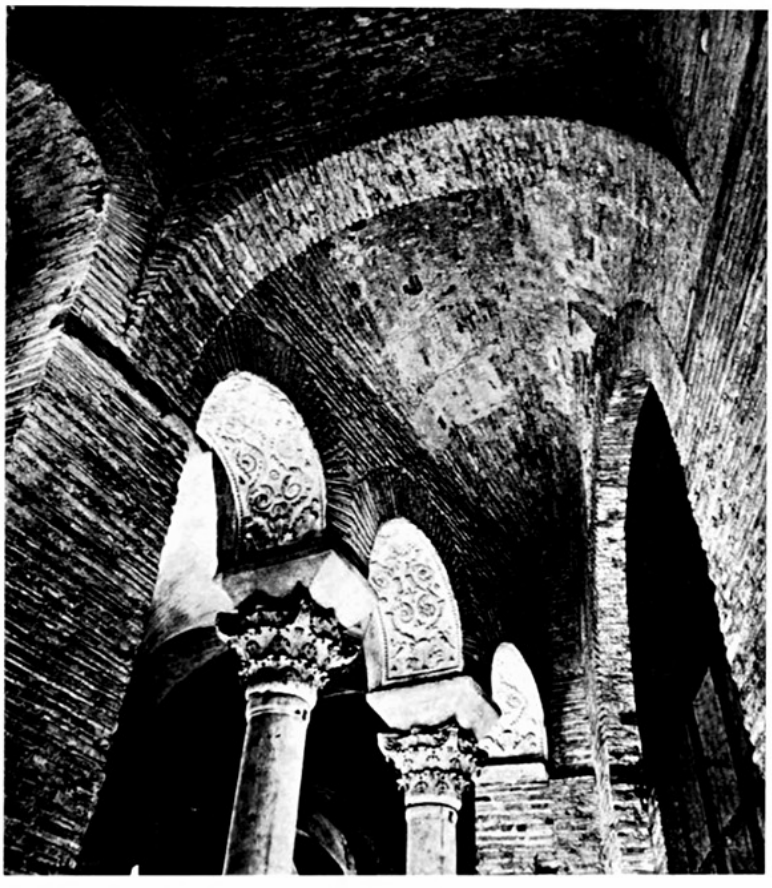


Abb. 220

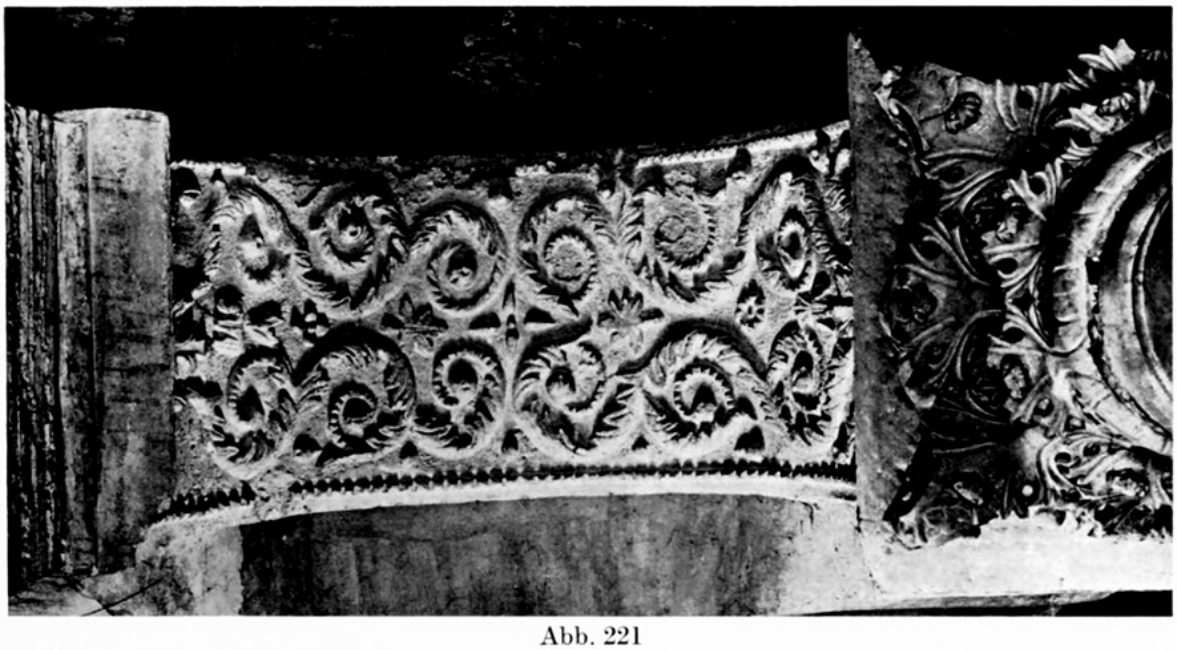


Abb. 221

Abb. 220–221. S. Vitale. Arkaden zwischen nördlichem Zwickelraum und Umgang

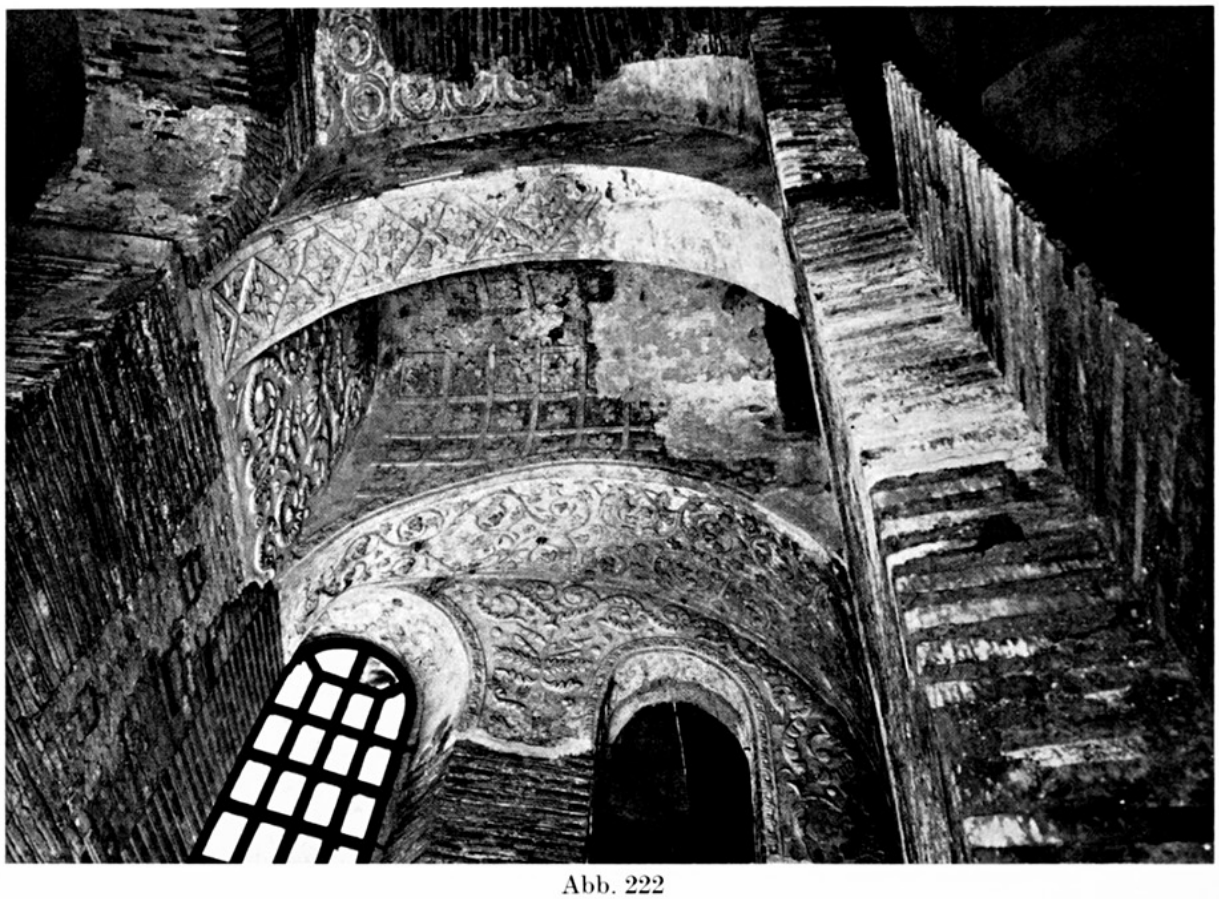


Abb. 222

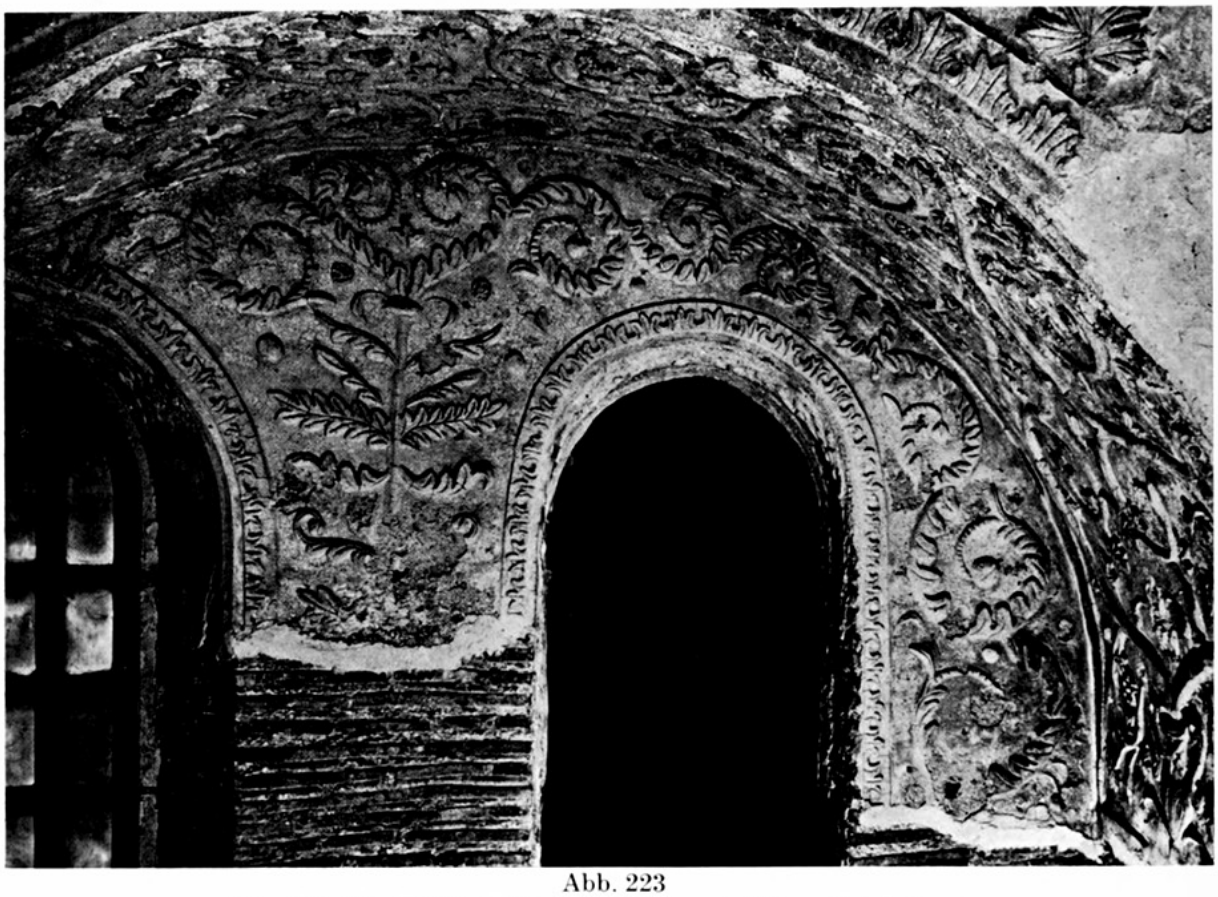


Abb. 223

Abb. 222–223. S. Vitale. Stuckreliefs des südlichen Zwickelraumes

Abb. 224. S. Vitale. Ostlünette des Presbyteriums

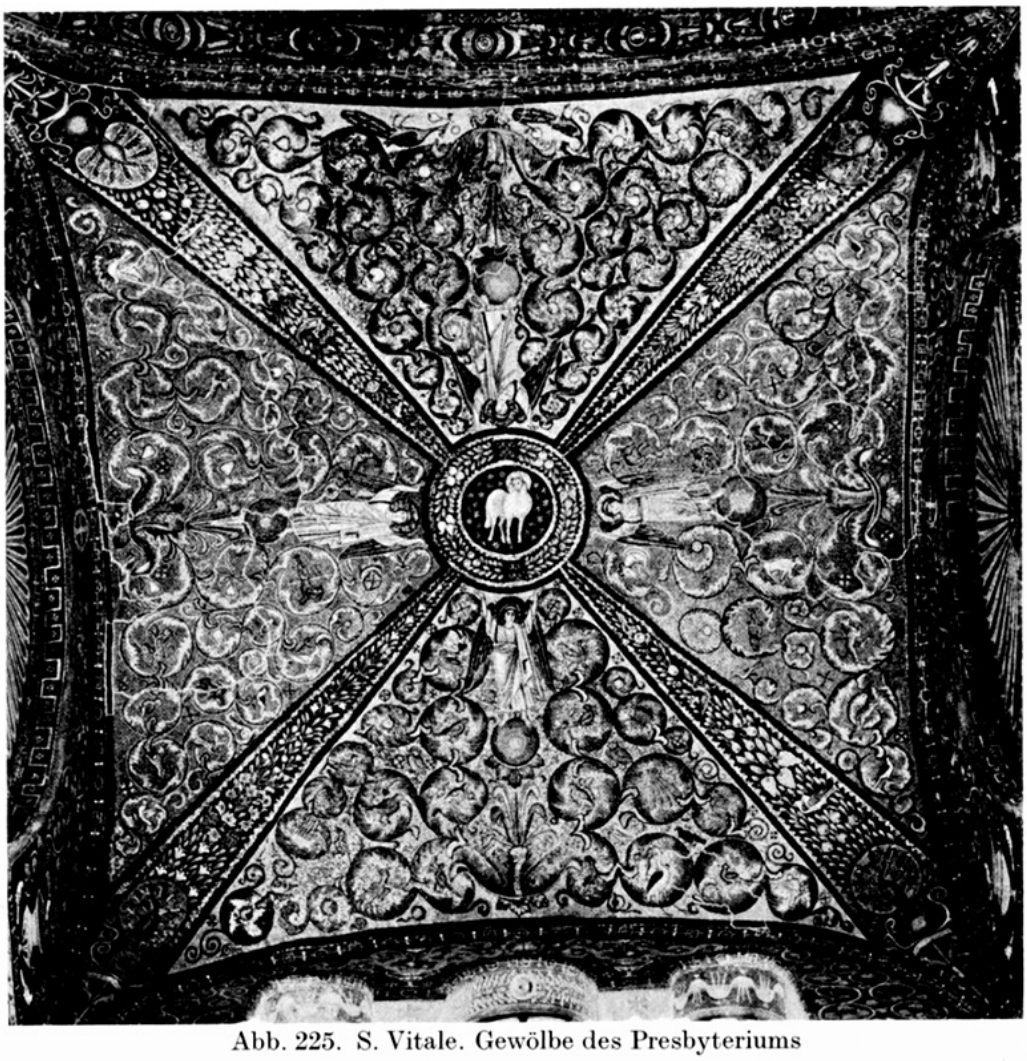


Abb. 225. S. Vitale. Gewölbe des Presbyteriums

Abb. 226

Abb. 227

Abb. 226–227. S. Vitale. Ostlünette des Presbyteriums, Engel

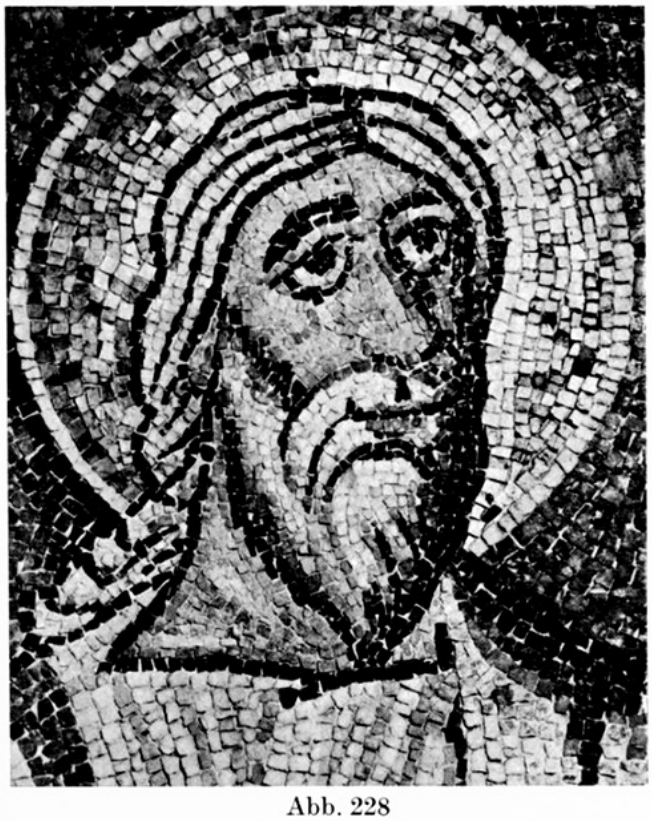


Abb. 228

Abb. 229

Abb. 230

Abb. 231

Abb. 228–231. S. Vitale, Süd und Nordwand des Presbyteriums, Marcus, Engel des Matthäus, Johannes, Lucas

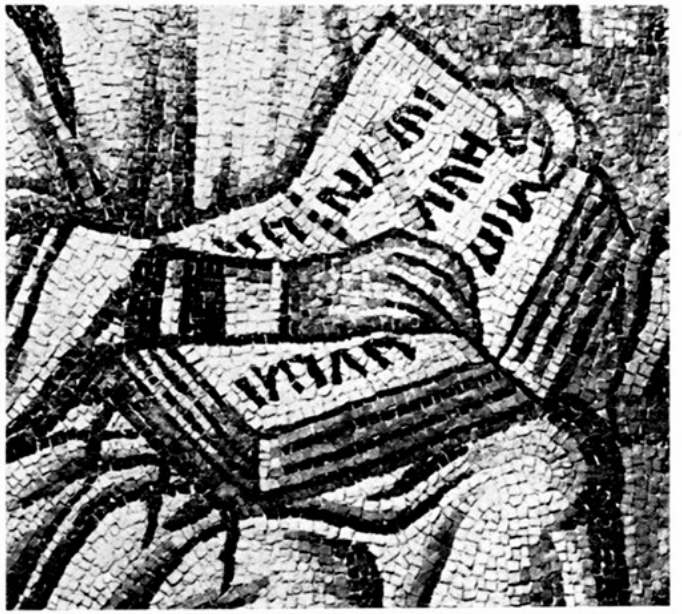


Abb. 232

Abb. 233

Abb. 234

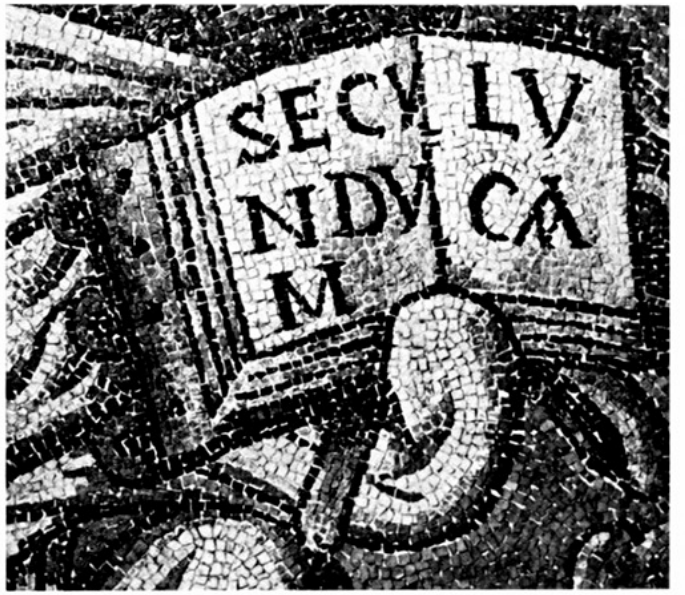


Abb. 235

Abb. 232–235. S. Vitale, Süd- und Nordwand des Presbyteriums. Evangelien-Codices

Abb. 236

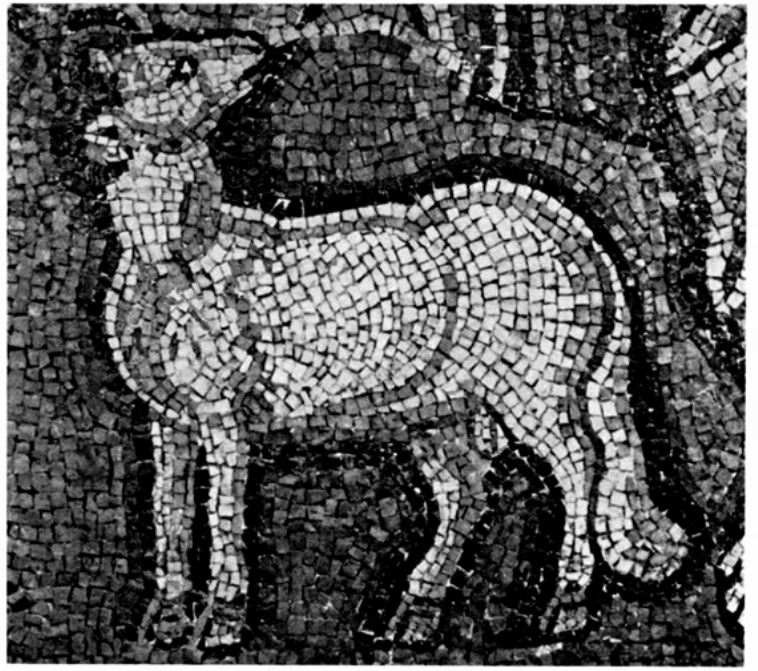


Abb. 237

Abb. 238

Abb. 239

Abb. 240

Abb. 236–240. S. Vitale. Ausschnitte aus den Presbyteriums-Mosaiken

Abb. 241

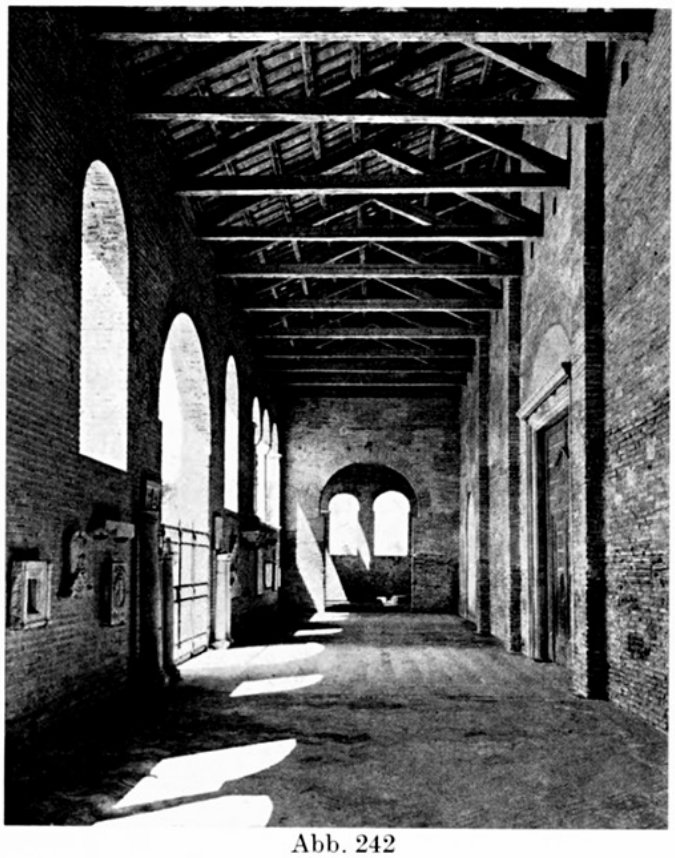


Abb. 242

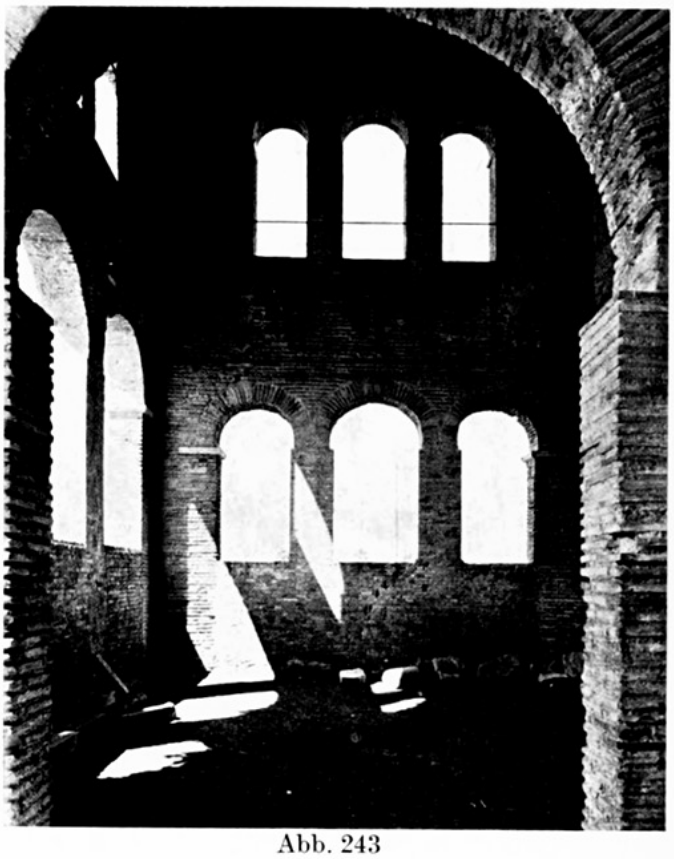


Abb. 243

Abb. 241–243. S. Apollinare in Classe. Luftbild, Vorhalle nach Norden und nördlicher Nebenraum der Vorhalle

Abb. 244. S. Apollinare in Classe. Apsismosaik, Christus-Medaillon im Kreuz